الفنُّ القبطىُّ فى مصر

٢٠٠٠ عام من المسيحية




INSTITUT
DU MONDE
ARABE
معهد العالم العربي


GALLIMARD


الهيئة المصرية العامة للكتاب


ISBN# 9789774206365
6 221149 010826

الفن القبطي في مصر

٢٠٠٠ عام من المسيحية

الطبعة العربية

إشراف عام: د. ناصر الأنصاري

إشراف تنفيذي: محسنة عطية

النسخة الأصلية لهذا العمل صدرت عن معهد العالم العربي فى باريس تحت عنوان: «الفن القبطى في مصر»:

L'Art Copte En Egypte

2000 ans de christianisme

وكان هذا الكتالوج هو الكتاب الرئيسى المتواكب مع معرض «تاريخ الفن القبطى فى مصر» الذى أقامه المعهد فى باريس، ثم انتقل به إلى مدينة «كاب داجد» فى الجنوب الفرنسى، وقد تم الاتفاق بين الأمانة العامة للآثار فى مصر وإدارة معهد العالم العربى فى باريس على ترجمة نفس الكتالوج ونشره باللغة العربية لتعميم الفائدة منه؛ إلا أن هذا العمل استغرق عدة سنوات وعمليات إدارية ومالية وفنية معقدة حتى يخرج إلى النور.

كما نلفت النظر إلى أن الآراء الواردة فى هذا العمل تعبر فقط عن وجهة نظر كُتَّابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى معهد العالم العربى فى باريس أو المجلس الأعلى للآثار فى مصر أو الهيئة المصرية العامة للكتاب. وحيث إن الترجمة من الفرنسية إلى العربية قد تمت فى باريس تحت إشراف معهد العالم العربى؛ فمن ثَم تقع عليه وحده مسئولية جودة الترجمة مع ضرورة اعتماد النص الأصلى باللغة الفرنسية فى حالة وجود اختلاف بين النصين. ويعرض الكتاب الكثير من المصطلحات والأفكار المرتبطة بأقباط مصر؛ لذلك أبقينا على المصطلحات كما هى وأبقينا على عبارات التوقير الدينية كما هى.

وقد حصلت الهيئة المصرية العامة للكتاب على حق إصدار الطبعة العربية بموافقة معهد العالم العربى فى باريس والمجلس الأعلى للآثار فى مصر والناشر الفرنسى للأصل Gallimard .

الفن القبطى فى مصر: ٢٠٠٠عام من المسيحية. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.

٢٥٦ص: ٣١سم. (مصريات مصورة)

تدمك ٥ ـ ٦٣٦ ـ ٤٢٠ ـ ٩٧٧ ـ ٩٧٨

١ ـ الفن المسيحى.

(أ) ـ العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠٨/٢٣٩٦٩

I.S.B.N-978-977-420-636-5

ديوى ٧٠٩.١

الفن القبطى فى مصر

٢٠٠٠ عام من المسيحية

الكتاب التذكارى لمعرض أقيم فى
معهد العالم العربى فى باريس





Gallimard

أقيم معرض بعنوان "الفن القبطى فى مصر" بمناسبة بداية الاحتفال بالألفية الثالثة في معهد العالم العربى في باريس، وذلك برعاية مجموعة رعاة من فرنسا.

وشارك فى الرعاية من مصر كل من:

شركة أوراسكوم للاتصالات (المهندس نجيب ساويرس).

والشركة الفرعونية للتأمين (الأستاذ منير غبور).

التصميم الجرافيكى: دار نشر جاليمار آن لاجاريج - إيزابيل فلامين - چاك مالو

اللجنة المنظمة للمعرض

(من ١٥ مايو إلى ٣ سبتمبر ٢٠٠٠)

من معهد العالم العربي بباريس

كاميل كاباني	رئيس مجلس الإدارة.
د. ناصر الأنصاري	المدير العام.
إبراهيم العلوي	المفوض العام ومدير المتحف والمعارض بالمعهد.
ماري - هيلين روتشوفسكايا	المفوضية العلمية ورئيس قسم الفن القبطي، وقسم الآثار المصرية بمتحف اللوفر.
دومينيك بينازيت	من قسم الفن القبطي بمتحف اللوفر.
نهى حسني مايار	من معهد العالم العربي.

اللجنة العلمية

مونيك كوهين	مديرة المخطوطات بالمكتبة الوطنية الفرنسية.
موريس پيربيرى	من المتحف البريطاني بلندن.
مراد توفيق عبد السيد	مدير عام المتحف القبطي بالقاهرة.

من وزارة الثقافة المصرية

محمد غنيم	رئيس قطاع العلاقات الثقافية الخارجية.
د.جاب الله على جاب الله	أمين عام المجلس الأعلى للآثار.
د.عادل مختار	رئيس قطاع المتاحف بالمجلس الأعلى للآثار.
د.إبراهيم عبد الجليل	مدير عام المعارض الخارجية بالمجلس الأعلى للآثار.
مراد توفيق عبد السيد	مدير عام المتحف القبطي.
فاطمة محمود	مدير عام البحوث العلمية بالمتحف القبطي.
فاروق عسكر	مدير عام متحف الفن الإسلامي.

شكر

يقدم معهد العالم العربي في باريس الشكر الخاص للجهات المساهمة في المعرض، وهي:

ألمانيا

برلين

متحف الآثار والفنون البيزنطية

متحف المصريات والبردى

هايدلبرج

متحف المصريات بجامعة هايدلبرج

بريطانيا العظمى

لندن

المتحف البريطاني

المكتبة البريطانية

بلچيكا

بروكسل

المتاحف الملكية للفن والتاريخ

روسيا

موسكو

متحف بوشكين (المتحف الإمبراطورى سابقاً)

سان بطرسبورج

متحف الإرميتاچ

فرنسا

أوش

متحف أوش

ليون

متحف الأنسجة

باريس

المكتبة الوطنية الفرنسية

المعهد الكاثوليكى، مكتبة فيل

متحف الأزياء والأنسجة

متحف اللوفر - قسم الآثار المصرية

قسم الآثار اليونانية والرومانية

متحف الإنسان

المتحف الوطنى للقرون الوسطى

مصر

المتحف القبطى

متحف الفن الإسلامى

المعهد الفرنسى للآثار الشرقية

هيئة الآثار المصرية:

مدام يسرية عبد الحليم

د. سونيا جرجس

الولايات المتحدة

نيويورك

مكتبة مورجان

اليونان

أثينا

متحف بيناكي

قائمة بأسماء الذين قاموا بوصف الصور

آن بودور	(آ.ب.)	كرسى إنتويستل	(ك.إ.)
أولجا أوشارينا	(أو.أو.)	كريستيان ليون - كاين	(ك.ل - ك.)
پاميلا جولبين	(پ.ج.)	كلوديا ناورث	(ك.ن.)
پترا لينشليد	(پ.ل.)	مارى - هيلين روتشوڤسكايا	(م - هـ.ر.)
ب. مارشاك	(ب.م.)	مارى چنفييف جيدسون	(م - چ.ج.)
جابريل ميتك	(ج.م.)	ماكسميليان دوراند	(م.د.)
چان - دانييل دوبوا	(چ - د.د.)	ميشيل أماندرى	(م.أ.)
چان - فرنسوا دورى	(چ - ف.د.)	ناتالى بوسون	(ن.ب.)
چفرى سپنسر	(چ.س.)		
چنفييفس فاڤرل	(ج.ڤ.)		
جويمت أندرو	(ج.أ.)		
چيرارد تروپو	(چ.ت.)		
دومينيك بينزت	(د.ب.)		
روبرتا كوريتوباس	(ر.ك.)		
سڤتلانا هودچاش	(س.هـ)		
سميحة عبد الشهيد	(س.ع.الـ - ش)		
سيدريك موريس	(س.م.)		
سيسل چروار	(س.چ.)		
سيينا باكوت	(س.ب.)		
عايدة إبراهيم	(ع.إ.)		
فابين فرير - چولى	(ف.ف - چ)		
فاروق عسكر	(ف.ع.)		
فاطمة محمود	(ف.م.)		
فرچ نرسس نرسسيان	(ف.ن.ن.)		
فرنسيس ريشارد	(ف.ر.)		
فلورنس كالامو. دمرچى	(ف.ك - د.)		
كاترين متزجر	(ك.م.)		
كاسيليا فلوك	(ك.ف.)		



خريطة (١)

١. البحر المتوسط.
٢. رشيد.
٣. الإسكندرية.
٤. مريوط.
٥. البيلوز.
٦. القدس.
٧. دير مارجرجس بالخطاطبة.
٨. كيليا.
٩. أبومينا.
١٠. كوم الدوش.
١١. دير البراموس.
١٢. دير الأنبا بيشوى.
١٣. عين شمس.
١٤. دير السريان.
١٥. دير القديس مكاريوس.
١٦. القاهرة.
١٧. سقارة.
١٨. منف.
١٩. الفسطاط ومصر القديمة.
٢٠. كرنيس.
٢١. الفيوم.
٢٢. رأس الزعفرانة.
٢٣. دير الميمون.
٢٤. مدينة ماضى.
٢٥. ديرالقديس صموئيل.
٢٦. أهناسيا المدينة.
٢٧. سيناء.
٢٨. رأس غارب.
٢٩. البهنسا.
٣٠. كرارة.
٣١. كوم الأحمر.
٣٢. الأشمونين.
٣٣. المنيا.
٣٤. دير الأنبا پولا.
٣٥. باويط.
٣٦. أسيوط.
٣٧. دير المُحرَّق.
٣٨. البَلَينا.
٣٩. وادى سَرْجَا.
٤٠. القديس شنودة.
٤١. كوم إشقاو.
٤٢. أخميم.
٤٣. دير مارجرجس.
٤٤. الدير الأحمر.
٤٥. دندرة.
٤٦. نقادة.
٤٧. الدير الأبيض.
٤٨. نجع حمادى.
٤٩. دير الملاك.
٥٠. دير المدينة.
٥١. الميدامود.
٥٢. الأقصر (طيبة).
٥٣. القديس چورج الشايب.
٥٤. البجاوات.
٥٥. الداخلة.
٥٦. أرمنت.
٥٧. الخارجة.
٥٨. إدفو.
٥٩. إسنا.
٦٠. القديس باخوم.
٦١. أسوان.
٦٢. فيله.
٦٣. إلفنتين.
٦٤. دوش.

خريطة (٢)

١. البندقية
٢. روما
٣. القسطنطينية
٤. دمشق
٥. البحر المتوسط
٦. القدس
٧. الإسكندرية
٨. القاهرة
٩. المدينة
١٠. مكة
١١. النيل
١٢. البحر الأحمر

الفهرس



الفن القبطي في مصر

كيف يمكن الاحتفال بالألفية الثالثة على الصعيد الثقافي في معهد العالم العربي؟
كان هذا هو السؤال المطروح علينا ولقد أجبنا عنه بتنظيم معرضين كبيرين.
ينظم أولهما في الخريف المقبل ويتمحور موضوعه حول وضع العالم العربي وعلاقاته بأوروبا والتأثيرات المتبادلة بينهما إبان الوجود العربي الإسلامي في الأندلس حوالي سنة ١٠٠٠ م.
أما المعرض الثاني الذي نظم هذا الربيع فلقد اهتم بالوجود المسيحي في مصر منذ ألفَيْ عام وذلك عبر معالم الفن القبطي. ولقد قبلت السلطات المصرية، بواسطة وزير الثقافة، الفنان فاروق حسني والأمين العام للمجلس الأعلى للآثار، الدكتور جاب الله علي جاب الله، أن تعيرنا وبكل سرور، مجموعة كاملة من الأعمال القيّمة. وقد تم إكمال هذه المجموعة بقطع قيّمة من المتاحف الشهيرة مثل متحفي اللوفر والإرميتاج ومتحف بوشكين والمتحف البريطاني وكذلك متاحف مدينة برلين.
وكما يشهد بذلك التاريخ، لقد دخلت الديانة المسيحية مصر وتأصلت فيها قبل فترة طويلة من إعلانها ديانة رسمية للإمبراطورية الرومانية. وسرعان ما سقط الأقباط ضحايا المجازر والاضطهاد من قبل الرومان، كان القمع عنيفا لدرجة أن الأقباط قرروا كي لا ينسوا أن يبدأ تقويمهم ابتداء من السنة الأولى لتبوّء الإمبراطور الروماني دقلديانوس السلطة وهو الذي أمر بمجازر عام ٢٨٤ المعروف أيضا بعام الشهداء. ونحن اليوم في عام ١٧١٦ في هذا التقويم منذ عهد الشهداء ولقد أثْرت مصر القبطية، كما سمّاها المؤرخون، الديانة المسيحية بإسهامات أصيلة مثل المؤسسات الرهبانية التي انتشرت فيما بعد في العالم المسيحي بأكمله.
إن الفن القبطي وريث ٣٠٠٠ عام من الفن الفرعوني فن مصري أصيل. والدليل على تأثير الفن الفرعوني على الفن القبطي هو استعمال الحرف الهيروغليفي «عنخ» الذي يرمز إلى الحياة - ليمثّل صليب مسيحيي مصر. فضلا عن ذلك، تأثّر هذا الفن بالحضارات الرومانية والبيزنطية وذلك عبر الأيقونات المصرية وآثار الرسومات الجدارية القبطية. وبدوره، ترك الفن القبطي آثاره على الفن الإسلامي بعد الفتوحات العربية.
وعلينا ألا ننسى أن هذه التأثيرات المتبادلة نجدها أيضا في العادات والتقاليد. فبعض منها عائد إلى العصر الفرعوني قد نجدها أيضا حتى فترة الأقباط وأحيانا حتى يومنا هذا، ونذكر على سبيل المثال الاحتفال بالأربعين أو بالأسبوع بعد الموت. كما أن عيد شمّ النسيم احتفال كان معروفا في مصر القديمة بمناسبة حلول الربيع وموسم الحصاد، ثم اختلط مع عيد الفصح القبطي وخلاله يتناول المصريون منذ آلاف السنين السمك المالح (الفسيخ).

إن هذا المعرض الذي ينظمه معهد العالم العربي بمساعدة مدينة «أجد» يبرز تطور الفن القبطي منذ أصوله الفرعونية وحتى يومنا هذا ويقدم مختارات من الأعمال المصنوعة من الخشب والمعدن والفخار وكذلك مخطوطات نادرة وثمينة. وتغطي هذه الأعمال مجالات مختلفة للحياة اليومية مثل حُليّ النساء والموسيقى والألعاب واللهو وبالطبع الحياة الدينية. أما الطقوس الجنائزية فيمثلها حوالي عشرين نُصُبًا تذكاريًا والتابوت الشهير المسمى «الطاووس» والذي أعارته لنا مشكورة جامعة هايدلبرج الألمانية. أما تطور اللغة والكتابة فسيحتل كذلك حيزًا هاما في المعرض.
عسى أن نكون بذلك قد حققنا طموحنا، ألا وهو تنظيم تظاهرة كبيرة حول الفن القبطي لم يسبق أن نظمت في فرنسا منذ عقود عديدة.

باريس
مايو ٢٠٠٠

د. ناصر الأنصاري
المدير العام / معهد العالم العربي



الفن القبطي، تأملات في رُؤى مصرية

هذا الفن المصري أساساً هو حُلم ظل يراود الإنسانية منذ بدايتها وسيظل يراودها حتى الأبد، حلم التماس مع المطلق، مع ما وراء «الواقع» اليومي، وإن ظل حلماً يضرب بجذوره في الحياة بكل واقعيتها العميقة التي تنبع مما هو غير قابل للتفسير.

نظرة العينين القبطيتين تحمل أكثر من النظر، أكثر من مجرد الرؤية، إنها تقترن بالرؤيا، لكنها تظل رؤيا لا تصل إلى إجابة، لا تعرف اليقين، بل تسعى إلى تحقق يظل مستحيلاً في لا نهائيته ولكنه دائماً قائم ماثل في نهائيته الإنسانية.

هذه الوجوه التي تحمل مسحة من القناع، هي في نهاية التحليل أيقونات، كأن حرارة التأمل الكامنة فيها تُحيل ثبات القناع وفرادته إلى احتمالات لا نهاية لتعددها ولا مقاومة لعرامة حيويتها.

هذه رُؤى تظل راهنة معاصرة تستشرف أفقاً لا يحدّه ولا يغلقه أي مستقبل. وهي رُؤى مع حداثيتها التي تتجاوز الزمن تحمل في جوهرها تراثها المصري الفرعوني، وتتمثل وتُمصّر تماماً التأثيرات الإغريقية الوافدة - كما تستوعب مصر كل وافد وتُحيل كل شيء إلى تبرها الخاص وإلى طينتها المتفردة - هي في الوقت نفسه إرهاص وبشارة إلى الرؤية المصرية العربية الإسلامية التي سوف تُستلهم منها هندسيتها النضرة اليانعة بأوراق شجر لا يذبل أبداً وبتجريدات تشارف المطلق في لانهائية دورانها حول أسرار لا يمكن أن تُفضَ.

هذه رُؤى تتحدى الزمن، بل أكثر، إنها رُؤى لا زمنية، وهي خصيصة كل الفنون وكل الرؤى وكل الجهود وكل الأحلام المصرية (أليست هي أيضاً إنسانية في جوهرها؟).

إن القبطي إذ اعتنق ديانة الثالوث المسيحي في الإله الواحد فكأنما رأى فيها تجسُّداً لثالوث آلهته القديمة، ووجد في مريم العذراء وطفلها يسوع ووراءها الأب غير المرئي، تجسيداً لإيزيس (إيزه) وطفلها حوريس (حور) ومن ورائها المطلق غير القابل للتجسيد.

وهي رؤية سوف تنتقل عبر وسائط فنية غير تشكيلية، تتمثل في مار جرجس قاتل التنين كأنما أوزيريس (أوزير) ما زال كامناً في عمق هذا المصري المعاصر، وكأنما حوريس ما زال كل يوم يصيب برمحه الطويل ست التنين إله الشر المطروح أرضًا. فهذه رؤية تتناقلها معتقدات وتصوّرات لا تنتمي إلى ديانة فقط بل إلى وطن أساساً. وهي ليست «قبطية» لأنها «مصرية»، بالمعنى الأصلي للكلمة التي توحّد بين «القبطي» و«المصري».

هذه رؤيا تجمع على نحو فريد بين القدسي والأرضي، فإذا كانت تتجاوز ما هو دنيوي مبتذل إلى ما هو مطلق وما وراء الواقعي فإنها تظل محتفظة بما يجعل حياة الخلود متصلة أوثق اتصال بالحياة على الأرض، مومياء المرأة القبطية، شأن جدّاتها الفرعونيات، تحمل معها حليها : قرطها وعقدها وزينتها، وهي مع ذلك كأنها ترى في عمق العينين النجلاوين رُؤى غير أرضية، مومياء الرجل القبطي، وصورته التي تطالعنا بحياة ساكنة وثابتة مهيبة ورصينة وهي مع ذلك تتدفق بدينامية متفجّرة تكاد تردّنا عن الاقتراب منها أكثر مما ينبغي، لفرط قوتها وحضورها، كأننا نراها اليوم في شوارع شُبْرا بالقاهرة أو إحدى قرى الدلتا أو بيوت الصعيد، وهي في الوقت نفسه ليست من دنيانا.

الألوان الحارة تلتئم مع الرؤية الحارة في انصهار، كما يلتئم التأملي بالسحري والنسبي بالمطلق والمقدس بالدنيوي في توحّد لا انفصام له.

لعل أهم خصيصة في هذا الفن القبطي (في الفن المصري منذ القِدم) هو امتزاج القدسي بالأرضي، ولا أعني بذلك اهتمامه بمواضيع «دينية»، فهذا شأن كل الفنون تقريباً منذ ما قبل التاريخ وحتى الآن، وإنما

أعني أن الأرضي يتحول هنا إلى قدسي، وليس العكس كما حدث في فن عصر النهضة الأوروبي إذ تحولت الشخوص والرؤى القدسية إلى أشخاص ومشاهد «واقعية» ملموسة ومجسَّمة.

في الفن القبطي ـ وفي الأيقونات والتصاوير الكنسية على الأخص ـ لا مبالاة كاملة بقواعد الواقعية ومقاييس المنظور والمعايير البشرية المضبوطة، هنا سوف نجد أطراف الأجسام القدسية إما مدكوكة أو ممدودة على غير مقاس بشري، سوف نجد وجه الطفل يسوع ناضجاً مُحمّلاً بأشجان الناس جميعاً وبحكمة الأب غير المنظور معاً، فهو ليس طفلاً يرضع من ثدي أم واقعية مجسّمة كما قد نراه في لوحات عصر النهضة الغربي، بل هو أشبه بفنون ما قبل النهضة وقبل الواقعية، الطفل هنا ـ بحكمته وألوهيته أقرب إلى حوريس (حور) الطفل على حِجْر أمه إيزيس (إيزه).

وإلى جانب قامات شامخة للمسيح أو للقديس سوف نجد قامات صغيرة للتلاميذ أو للمريمات أو للرهبان لا تناسب بينها وبين بؤرة الأيقونة ونجد الأسد صغيراً وديعاً وخانعاً تحت قدمي القديسيْن أنطونيوس وبولا بينما هما سامقا القامة كأنهما البرجان الشامخان، وهو التقليد الذي تحدّر إلى الفنان القبطي من أسلافه القدامى، إذ نجد قامة الفرعون أو الرمسيس شاهقة، وإلى جواره قامات صغيرة تسقط عليها مهابته من غير أن تسحقها مع ذلك، فلها وجودها المتفرد وهي تستمد حياتها من حياته، ذلك ما نراه في المنحوتات القدسية الفرعونية، أما في تماثيل الحياة العائلية المكرسة إلى ما بعد الحياة الأرضية فالأمر يختلف إذ نجد الرجل والمرأة على مقياس النديّة الكاملة والتكافؤ بل التكافل والتحاضن الكامل.

وفي سياق تقديس الأرضي والارتفاع به إلى سدّة العلوي فإن النباتات في الفن القبطي (ورق العنب وأغصانه وثماره واللوتس والبردي والأكانتاس، والجميز، وخوص النخيل)، ليست ظاهرة بيولوجية بل هي أيضاً، وأساساً، رموز قدسية. الكرمة ونبيذها هي المسيح ودمه والسفينة المُبحرة على خضمّ أمواج العالم هي الكنيسة، وما زال اللوتس يحمل معاني الخلود والنضارة الأبدية وهي الدلالة والإيحاءات الإيروطيقية التي أضفاها عليه المصريون القدامى، أما خوص النخيل فيظل مرتبطاً بدخول المسيح ظافراً إلى أورشليم، والسمكة ـ مع رمزيتها السرية في الغوص تحت ظلمة الماء ـ هي «أكثيث» باللغة اليونانية الحروف الأولى من شارة التعارف بين الأقباط على أيام الاضطهاد. وهكذا تكتسب الكائنات النباتية والحيوانية حياة أخرى، فوق وجودها البيولوجي البحت، نجد الأسد جاثماً تحت قدمي القديس مرقص، وحيوانات الأبوكاليبس الأربعة، والنسر الذي هو رمز القيامة وهزيمة الموت فهو نظير يسوع القائم من الأموات كما أنه يرتبط بالقديس يوحنا الإنجيلي في التصاوير والأيقونات، والطاووس فهو طائر الفردوس ورمز القيامة أيضاً والطهارة إذ لا يتطرق الفساد إلى جسمه حتى بعد الموت، ويطير الحمام بكل ما يحمل من رمزية الوداعة والبشارة وتمثيل الأقنوم العلوي للروح القدس، في تصاوير الفن القبطي، ويحمل الغراب رغيف الخبز اليومي إلى القديس أنطونيوس الكبير فهو خبز سماوي بقدر ما هو خبز أرضي.

تمثل الفن القبطي الميثولوجيا اليونانية الرومانية في أكثر من مجال، فنجد هنا باخوس ـ ديونيسيوس ـ وسط أغصان وثمار الكرم، وهي في الغالب الحبّات كاملة التدوير ومثلثة العناقيد، أما ديونيسيوس ففي عينيه نظرة النشوة الغائبة الخارجة عن هذا العالم، إن مقاييس جسمه ـ كما هو الشأن دائماً في هذا الفن ـ تخرج عن مقاييس العالم، وجهه المدوّر بنصف ابتسامة بوجنتيه الممتلئتين يحتل كل مساحة لوحة الحفر بالنقش البارز (القرن الرابع ـ المتحف القبطي بالقاهرة) أما جسمه الصغير فلا يكاد يتبين فقد ضاع بين أغصان الكرمة وعناقيدها.

إن التصوير الجرافيكي البدائي أو الفطري تقريباً يتحدى ـ عن عمد وتدبّر للمفارقة ـ مقاييس هذه الأرض لكي ينقلنا إلى ما هو أبقى وأفعل، إلى ما وراء الواقع.

ذلك ما يمكن أن نراه باستمرار في تمثُّل الفن القبطي للميثولوجيا اليونانية الرومانية، حيث لم يمتنع الفنان القبطي عن تصوير آلهة اليونان والرومان مع الراقصات والمقاتلين والعازفين على الناي أو القيثار، جنباً إلى جنب مع موضوعات العهد القديم، نرى إسحق تحت سكين إبراهيم، ويوسف وملحمته، مع مشاهد ميلاد المسيح، أو بشارة الملاك للعذراء، وخاصة في الحفر بالنقش البارز على الحجر الرملي أو التطريز البارع المتميز على النسيج، هذه الصور الدقيقة المنمنمة المتفجّرة بالحيوية ما زالت باهرة بل هي تصدم الحس المعاصر صدمة جميلة، إذ لا تكاد تنتمي إلى التاريخ بقدر ما تتحدى العالم، ومازالت صَدَفة أفروديت دائماً هي رمز الميلاد الجديد والقيامة من ظلمة الموت، وما زالت سيرِس إلهة الزراعة محصورة في التصوّر القبطي تحملها نيمفيتان شرّعتا الأجنحة، هل هما ملاكان؟ وأورفيوس الموسيقي الإلهي، يحمل قيثارته عارياً وقد تمصّر أو تقبّط واسع العينين جداً صغير الجسم وما زالت جايا هي جبّ الفرعونية إلهة الأرض، وما زال حابي النيل المقدس، وهرقل، ودافني ويوروبا والثور، والقنطور الجواد الآدمي، وحتى أفروديت القبطية ساطعة الوجه مدكوكة الجسم، كأنها صعيدية الفيوم وكيوبيد ـ إيروس والنيمفيات كلها تشع بإيحاءاتها الإيروطيقية وكلها اتخذت سمات مصرية حتى القرن الخامس حين ثار الرهبان الأقباط على نفوذ الفن الهيلنيستي السكندري، بتراثه الوثني حتى لو كان قد تم تقبيطه coptisation، وأقاموا أديرتهم التي هي صروح مصرية قديمة وأخذ الفن القبطي (الحقيقي كما يقول بعض المؤرخين) يؤكد استقلاله تماماً، ويتخذ سمات الصرامة والرصانة والتجريد. ومن المعروف تاريخياً ـ على أي حال ـ أن تقبيط الفن في مصر تماماً قد جاء مترادفاً ومتساوقاً مع استقلال الكنيسة الأرثوذكسية المصرية (في القرن الخامس الميلادي) وهي عملية لم يحدث ما يقابلها في أية ولاية من الولايات التابعة للإمبراطورية الرومانية أو البيزنطية، وبذلك ظل الفن القبطي في أساسه فناً شعبياً نابعاً من إلهام الناس وليس من إملاء الحكام، بل كان فناً مثل أصحابه ومثل كنيسته يعاني التهميش «الرسمي» من جانب البلاط الإمبراطوري أو وُلاته أو بطاركة الملكانيين. لا ننسى أن انتخاب بابا الإسكندرية البطريرك القبطي اليعقوبي إنما كان انتخاباً شعبياً بمعنى من المعاني وإن كان فيه ما يمكن أن ندعوه بالتدخل الإلهي أيضاً، ولعل ذلك كله ـ الشعبية والسمة الإلهية ـ خصائص الفن القبطي.

ومن هنا جاء تقديس الكتابة ـ وهي خصيصة مصرية ما زالت قائمة منذ القدم، حتى الآن، منذ الكتابة المقدسة الهيروغليفية ومن هنا فإن الحروف القبطية ـ اليونانية قد أورقت وأينعت ونمت لها أغصان وتشكيلات نباتية وهندسية أحياناً، كأنها من نباتات الجنة في عالم الأبدية، الفنان القبطي يقرن الحروف أو العلامات بالزهور والدوائر الأسطوانية بل بصور الحيوانات أحياناً. وغالباً ما يأتي الحرفان اليونانيان اللذان يرمزان في الوقت نفسه إلى المسيح: الألف والأوميجا البدائية والنهاية معاً، دائرة الأبدية والخلود التي تتحدى مفهوم الزمنية، تلك صيغة قبطية للحلم المصري (الإنسان ؟) في دحْر العَرَضية الزمنية واستشراف المطلق الإلهي في تجسده الإنساني، ـ ولعلها خصيصة مصرية إطلاقاً وأساساً دون نظر إلى عقيدة دينية بعينها.

وفي سياق تقديس الكتابة نجد أن زخرفة الأناجيل بالمثمّنات التي تحتوي على الصلبان، والأُطر المزدانة بزخارف متشابكة نباتية تجمع بين حيوية النبات والأشكال الهندسية، بما يتفق فيها جميعاً

من إيثار لألوان «مصرية» وخاصة الأزرق لون الفيروز العريق والذهبي لون أقنعة المومياوات المكرّسة للخلود.

ليست تلك وحدها من موروثات العقائد والتصورات المصرية القديمة التي احتفظ بها الفن القبطي، فلعل أهم ما يثير التأمل في ذلك السياق كله هو تصوير الشخوص والكائنات بكسر قواعد المنظور، وتمثيل الجسم بالمواجهة en face (حتى لو كان الوجه مأخوذاً من الجانب profile وهو نادر على كل حال) فالغالب باستمرار هو هذا الحضور وجهاً لوجه من غير احتفال بالإيهام الواقعي أو المحاكاة الطبيعية «الأرسطية» الغريبة تماماً عن العقلية المصرية.

فما سر هذه المواجهة ؟

لا أتصور أن ذلك ناتج عن قصور تكنيكي، فالأمثلة لا تعوزنا لتصوير مقدرة المصريين على «المحاكاة» الواقعية في بعض الحالات.

فإذا كان من الممكن تأويل تلك الظاهرة في التصوير الفرعوني بأنها سعي لبلوغ الجوهر أو النسق التجريدي، أي الكمال في ذاته بحيث يبدو كل شيء على هيئة مثالية نُفي عنها كل حشو وكل عوار، أو إذا صح القول هو سعي إلى تخليد الكمال - فإن الفن القبطي غير معني أساساً بهذا النسق الجمالي المتناغم بل الموسيقي في تجريديته، بل هو يذهب إلى نقيضه، فلا تناسق هنا بالمفهوم التقليدي، أو التجريدي على السواء، بل تأكيد مسرف على جانب وإغفال مقصود لجوانب أخرى من «موضوع» التصوير، فلماذا إذن هذه العناية بالمواجهة، بغض النظر عن اعتبارات التوارث التاريخي المفهوم والمسلم به ؟

لعل فيه ما في الفن الفرعوني أيضاً من تجاوز الإنساني المحدد المحصور بالنسب الواقعية إلى حضور- ومواجهة - المطلق الذي هو فوق الإنساني وهو في الوقت نفسه من صميم الأشواق الإنسانية.

فإذا كان الفن القبطي قد استوعب التأثيرات الهيلنيستية وقبّطها وتجاوزها، فإنه من باب أولى قد استوعب تراثه الفرعوني، ومن أوضح الأمثلة على ذلك الصليب القبطي ذو العروة وهو وريث علامة عنخ أي علامة الحياة، بل إن الصل الملكي الفرعوني وهو أيضاً علامة الحياة الدائمة، نجد تمثيلاً له في حيّتين تحيطان بالصليب ذي العروة. ومن المشاهد المأثورة في الفن القبطي والموروثة عن الفن الفرعوني مشهد صيد السمك في الأحراش، وهنا أيضاً يتحول التصوير المصفّى النقي التجريدي تقريباً بمعنى من المعاني، إلى تصوير كثيف لا اهتمام فيه بالنسب الواقعية بل العناية بتأكيد وجود «الرمز» ماثلاً بقوة بين أحراش العالم إذ نجد حجم السمكتين واللوتس يضارع أو لعله يفوق حجم الصائد، وعلى سبيل الاستطراد فإن عمارة البازليكا القبطية إنما تنحدر من عمارة معابد مصر القديمة، ومن أوضح أمثلتها معبد الكرنك في الأقصر، حيث نجد الصحن المستطيل بين جناحي الأعمدة، وهو ما يحدث في بناء القباب المعمارية في الكنائس أو المقابر فهي تنحدر من قباب المقابر الفرعونية ومن أمثلتها مقبرة سنب Sneb بجوار الهرم الأكبر (حوالي ٢٦٠٠ق.م.).

لكن الفن القبطي لم يغفل المشهد اليومي في إطار الدعابة والسخرية بل الكاريكاتير، وهو أيضاً قد ورث ذلك أو تابع التقليد المصري القديم. حيث صوّر الفنان الفرعوني أسداً يلعب النرد مع غزال، أو قطاً يرعى سرباً من الإوز، وهكذا، فنجد في دير الأنبا أبوللو في باويط (أسيوط) تصويراً لثلاثة فئران أمام قط مكتنز شبعان أحدها يمسك لفافة بردى، والثاني يرفع علماً، أما الثالث فهو يُهدي القط قنينة نبيذ، المثير في هذه الصورة ليس مجرد وجودها بل وجودها وبقاؤها في دير لعلنا نميل إلى أنه موقع للنُّسك والتعبُّد المتجهِّم الصارم، إن روح الدعابة هنا لا تتنافى مع وجود العبادة.

في هذا التقييم الموجز يمكن أن نرى خصائص الفن القبطي في أنه فن شعبي أساساً وفي أنه يجمع على نحو خاص بين الديني والمدني، أو بين القدسي والأرضي، وأنه فن الجمال لا فن الضخامة، فهو يقطر أو يكثّف، وبالتالي فإنه ليس فن محاكاة للواقع بل تمثيل لجوهر الواقع وما وراء الواقع معاً دون اعتبار لقواعد التناسب أو التماثل مع الطبيعة، هذا إلى أن دور الرمز في هذا الفن حيوي يحتل بؤرة العمل الفني، ولذلك فإن التصميمات الهندسية التجريدية فيه لا تفترق عن حيوية حضور الكائنات الأسطورية والنباتية والحيوانية معاً، فهو وريث الفن المصري القديم وقرين الفن الهيلينستي بعد تمثّله وتقبيطه، وهو سلف وثيق الصلة بالفن المصري الإسلامي، وأخيراً فهو الفن الذي انحدر مباشرة من الهيروغليفية، أي هو الفن الذي يتقدّس فيه الخط، وترتفع فيه الكتابة إلى المستوى الإلهي.

إدوار الخراط



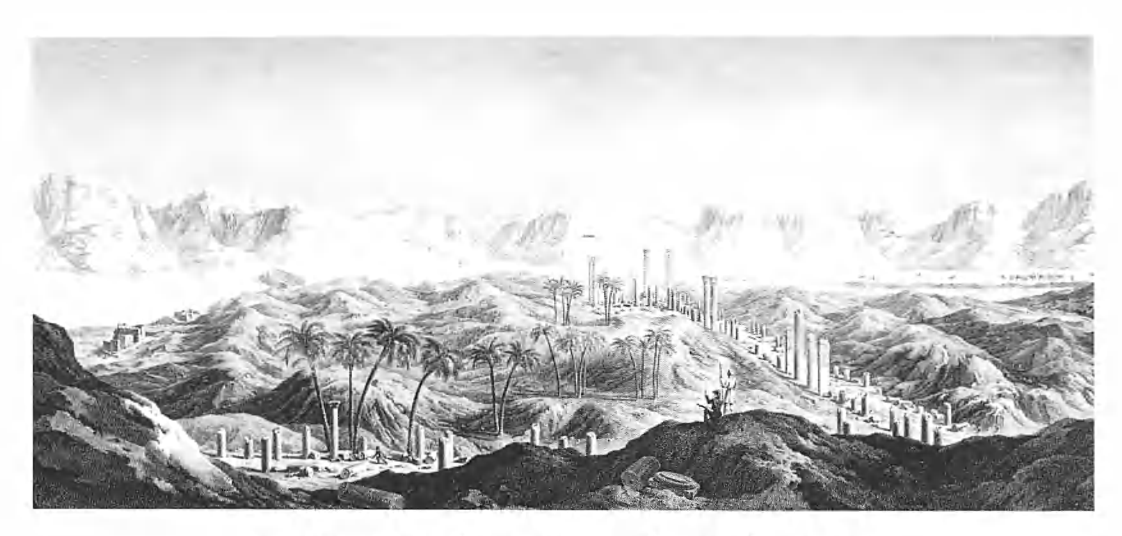
أبونا مرقص الإنجيلي، أيقونة.
الفيوم، القرن السادس، رسم على خشب الجميز،
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، قاعة المداليات (ف. ر ١١٢٩ أ)

المقدمة

الفنون والآثار القبطية، مولدها اكتشافها

لم يحظَ الأقباط باهتمام الرحالة الذين أخذوا يزورون مصر ابتداءً من القرنين السادس عشر والسابع عشر. فقد عكف أولئك الرحالة على البحث عن المخطوطات ولم يعيروا الانتباه، إلا في مناسبات قليلة للمعالم الأثرية التي كانت تضم في حناياها النصوص الإنجيلية الشريفة. ولم تحظ هذه الأطلال المتداعية والمزرية المظهر في معظم الأحيان، إلا بنظرة الازدراء ذاتها التي خص بها الشعب القبطي الفقير على هامش نعته بالفظاظة وضحالة الثقافة. إلا أننا نجد في سرد رحلات بعض الرحالة، مثل جان كوبان (نحو ١٦١٥ – ١٦٨٥)، والأب يوحنا–ميخائيل فانسليب (١٦٣٥ – ١٦٧٩)، والمبشر اليسوعي كلود سيكارد (١٦٧٦ – ١٧٢٦)، وريشارد بوكوك (١٧٠٤ – ١٧٦٥)، معلومات ثمينة وإحصاءات منتظمة عن هذه الآثار أمكن من خلالها جمع شتات معالم مصر المسيحية في بيانات مفصلة. وعقب «الحملة الفرنسية على مصر» في عام ١٧٩٨، أتاح نشر «وصف مصر» بين عامي ١٨٠٩و١٨٢٢، في إطار الدراسات التي أجريت عن مصر، التعرف من خلال عمل وصفي رئيسي على شعب قبطي له تقاليده المعمارية وعاداته المتوارثة التي كانت مجهولة حتى ذلك الحين. وفي المجلد الخامس، الذي صدر في عام ١٨٢٢، تمثل اللوحة رقم ٥ رداء قبطياً من الكتان مزيناً بالشرائط والتربيعات مصحوباً بشال مربع مستقل وبتفاصيل هذا النسيج الموشى. وتبين هذه القطع التي عثر عليها في إحدى مقابر سقارة، الاهتمام الواضح والفضول اللذين أبداهما علماء الحملة إزاء مثل هذا الاكتشاف.

غير أن عمليات التنقيب عن الآثار في المواقع المسيحية لم تنل الدفع اللازم إلا انطلاقاً من النصف الثاني للقرن التاسع عشر عن طريق التنظيم الرسمي لهذه العمليات في مصر تحت إشراف أغسطس ماريت (١٨٢١ – ١٨٨١) الذي أسس متحف بولاق في القاهرة في عام ١٨٦١. ومن خلال عمليات التنقيب التي قامت بها متاحف النمسا الإمبراطورية في سقارة، والصندوق المصري للحفريات في الفيوم، وجامعة ستراسبورج الألمانية في أخميم، اكتشفت قطع أثرية وأصدرت عنها نشرات فورية في ذلك الوقت. وبدأ ألفريد ج. بتلر في عام ١٨٨٤ نشر مجلدين مكرسين لوصف الكنائس القبطية القديمة كانا محصلة نتائج سبعة أشهر من البحث في مصر، واجهته خلالها صعوبات مادية ومعنوية فريدة من نوعها على حد تعبيره. وفي هذه الأثناء، بدأت المجموعات الخاصة بالتشكل مثل مجموعة تاجر الآثار النمساوي تيودور جراف (١٨٨٢)، التي اقتناها متحف فيينا (في النمسا)؛ وعمل ف. ج. بوك (١٨٥٠ – ١٨٩٩) على اقتناء قطع من النسيج من أجل متحف بوشكين في موسكو، بينما أودع القطع التي حصل عليها من عمليات التنقيب التي أجراها في أخميم وأسوان والفيوم في متحف الإرميتاج في سان بطرسبورج. أما متحف اللوفر، الذي كان يمتلك ثلاثة نصب قبطية ربما كانت قد اقتنيت في منتصف القرن التاسع عشر، فقد أثرى مجموعته بمخطوطات، وأوراق بردي وقطع «أوستراكا» اشتراها الأمين على المتحف أوجين ريفيير بين عامي ١٨٧٠ و ١٨٩٥؛ وفي عام ١٨٨٧، وهبت إلى اللوفر المجموعة الأولى من الأنسجة القبطية التي كانت بمثابة نقطة الانطلاق لتشكيل أهم مجموعات الأنسجة القبطية وأكبرها.



منظر من موقع «أنتينويه» (أنصنا – الشيخ عباده)، بداية القرن التاسع عشر،
نقش مطبوع من كتاب «وصف مصر» ـ المجلد الرابع، ١٨١٨ـ اللوحة ٥٤.

تميزت الفترة الممتدة بين نهاية القرن التاسع عشر وفجر القرن العشرين بغناها بعمليات التنقيب عن الآثار حيث استُكشفت المواقع الرومانية والقبطية بصورة منظمة. فابتداءً من عام ١٨٩٥، كلف الصناعي إيميل جيميه من مدينة ليون ألبير–جان جاييه (١٨٥٦ –١٩١٦)، وهو عضو سابق في المدرسة الفرنسية في القاهرة، بإجراء عمليات تنقيب في أنصنا في مصر الوسطى (أنتينوبوليس: مدينة أنتينوس وهو المفضل لدى الإمبراطور هادريان الذي بنى تلك المدينة نحو عام ١٣٠ ق.م.)، واستمرت هذه العمليات حتى عام ١٩١١. وقد تركز البحث في بداية الأمر على المدينة لينصب بعد ذلك على المقابر، فهي مواقع أثرية واعدة لأن الموتى كانوا يدفنون مرتدين ثياباً فخمة ومحاطين بقطع أثاث جنائزية كثيرة مثل : الخزفيات، والقطع المصنوعة من الخشب أو العظام أو العاج، والمزهريات والمصابيح البرونزية، والأكواب...، من لوازم الحياة اليومية أو التماثيل المرتبطة بممارسة الشعائر الدينية. وبعد كل حملة تنقيب، كانت القطع المكتشفة تعرض في باريس ثم تقتسم بين متاحف عديدة. وفي عام ١٩٠١، أدت عملية بيع بالمزاد العلني إلى تشتيت آلاف القطع في المتاحف الفرنسية والأجنبية. فقد أثارت أهمية الاكتشافات سواء من حيث نوعيتها أو كميتها موجة شغف جديدة بها كانت السبب في تنظيم عرض رائع للأنسجة القبطية في معرض باريس العالمي في عام ١٩٠٠. وحتى اليوم، لا يسعنا تخيل مدى الوقع الذي أثارته عمليات التنقيب على جمهور المهتمين بالفن وعلى فناني ذلك العصر. فقد أصدرت ماركة الخيوط دي.إم.سي من أجل زبائنها كراسات عن المطرزات القبطية، وظهرت سارة برنارد مرتدية ثوباً وشالاً من الطراز القبطي في مسرحية «تيودورا» لفيكتوريان ساردو في عام ١٩٠٢. وفي عام ١٩١١، رسمت الفنانة هيلين كليمانتين دوفو صورتها الذاتية (١٨٦٩ – ١٩٣٧؛ متحف أورسي) مرتدية ثوباً استلهمته من الأثواب القبطية؛ ويحتمل أن يكون هذا الثوب من تصميم مصمم الأزياء الإيطالي الكبير ماريانو فورتوني (١٨٧١ – ١٩٤٩)، المشهور بموديلاته المستوحاة من العصور القديمة.

وبالتالي، أعطي زخم كبير لإرساء سياسة حقيقية لاقتناء التحف التي قدمت لتثري متاحف عديدة (متحف القاهرة، متحف اللوفر، متاحف برلين، والمتاحف اللندنية والروسية...)، وتبع ذلك نشر مطبوعات أساسية مكرسة للمواقع المسيحية ولمجموعات مثل مجموعة ف.ج. بوك في عام ١٩٠١، ومجموعة جوزيف سترزيجوفسكي في عام ١٩٠٤، ومجموعة و. ولف في عام ١٩٠٩. وفي عام ١٩٠٢، كرس ألبير جاييه جهوده للاضطلاع بمهمة صعبة تتمثل في



هيلين كليمانتين دوفو،
صورة للفنانة مرتدية ثوباً قبطياً ـ ١٩١١.
١٨١ سم ×٧٠ سم، باريس، متحف أورسي، الرقم المرجعي ١٩٧٨ – ٤٠.

ماريانو فورتوني إي مادراسو (غرناطة، ١٨٧١ ـ البندقية، ١٩٤٩) رسام، ونقاش، ونحات، ومصور، وفني إضاءة، بدأ منذ عام ١٩٠٦ تجاربه الأولى في مجال النسيج. فصمم منسوجاته وكأنها لوحات فنية، واستخدم لذلك تقنية طلي النسيج بطبقات متعددة تبدو من خلالها التموجات في الضوء والشفافية. وكانت طريقته المتميزة في معالجة النسيج وسيلته للحصول على قطع منقطعة النظير. أما تصميمه للملابس فيتبع تصوراً دقيقاً يعتمد على خلق تآلف مرهف ومنسجم بين فن التصميم والتزيين، والفائدة المرجوة من الرداء، والكمال التقني في صناعته. وهو مبتدع سجل في باريس في عام ١٩٠٩ أول براءة اختراع له بخصوص الألبسة. وبعد عامين، شارك في معرض الفنون التنميقية في اللوفر، وحظي فيه بنجاح كبير حفزه لفتح متجر. وفي هذه الأثناء، عرضت معثورات عمليات التنقيب التي قام بها ألبير جاييه في باريس. فاقتفى ماريانو فورتوني تقاليد النقوش الزخرفية المميزة للفن القبطي في تصاميمه، حتى إنه كان يحاكيها بأدق تفاصيلها في بعض الأحيان. وقد تعرف فورتوني على الفن الشرقي منذ نعومة أظافره من خلال مجموعة والديه، فلا عجب إذاً في أن يهتم بهذه القطع الجديدة. فهو يسعى وراء نوعية لازمانية، وبساطة في التصميم من خلال إدخال التعديلات على شكل الرداء القديم وحلة التقديس. ولم يتغير الشكل العام لتصاميمه إلا شيئاً بسيطاً خلال أربعين عاماً مما يجعل تأريخ أعماله الفنية أمراً صعباً. ونورد مثلاً عليها هذا المعطف المزين بنقوش زخرفية قبطية مطبوعة باللون الذهبي، فقد صمم بأكمام كيمونو طويلة، وفصل من ثمانية بنائق من الحرير البونجيه الأسود التي تتحرر عند الخصر ثم تثبت مع بعضها البعض بخرزات زجاجية من موارنو. وقبة المعطف مدورة عليها شريط ساتان أسود يتدلى بشكل حر على الصدر. وتجدر الإشارة إلى أن مجلة (فوج) في عددها الذي صدر في أكتوبر/تشرين الأول ١٩٢٤، أطلقت على هذا المعطف اسم «العباءة الإسبانية». لقد استوحى ماريانو فورتوني تصاميمه من قالب الجسم بدلاً من أن يفرض قالبه الخاص، وهذا موضوع يتردد في أوساط المهتمين بالموضة في القرن العشرين.

ب.ج.

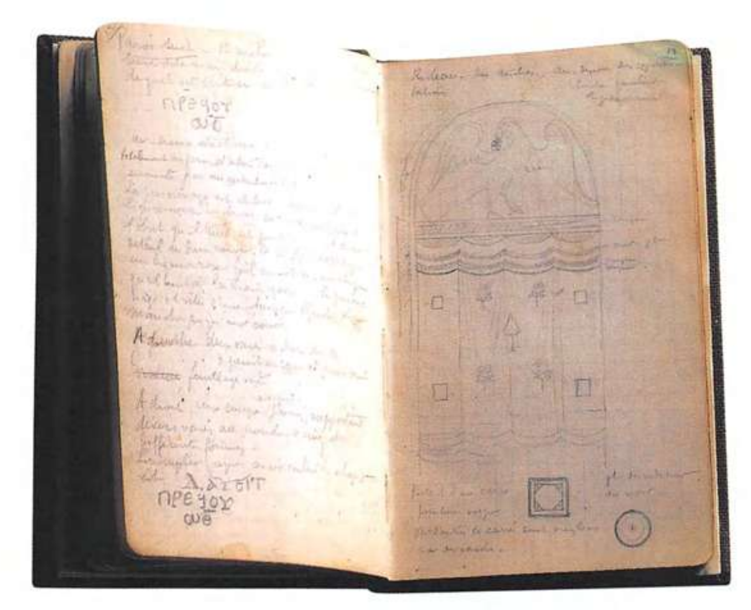


معطف

البندقية، نحو ١٩٣٠،
حرير، زجاج، نسيج،
الارتفاع ١٣٣ سم
(منتصف الظهر)
باريس، «متحف الأزياء الرفيعة والنسيج» ـ مجموعة «الاتحاد المركزي للفنون التزيينية»
٩٩٤،١١٠،١
شراء.
المراجع: أ.م.ديشود، ١٩٧٩،ص:١٠٦–١٠٧؛ ج. دو أوسما، ١٩٨٠، ص: ١٢٥، ٢١٤
معارض: فورتوني، ١٩٨٠، فورتوني، ١٩٨٢، ص: ١٨، فورتوني، ١٩٨٥، ص ٣٤ – ٣٥

محاولة لرسم صورة شاملة عن ملامح الفن القبطي للمرة الأولى في التاريخ؛ وعلى الرغم من أن نظرياته أثارت الجدال والاستهجان، وهو أمر مفهوم، فلا يسعنا إلا أن نشيد بحماسه لأن يكون المدافع عن فن غير معروف، ومع ذلك ، فهذه هي المهمة التي حددتها لنفسي في محاولتي تعريف الجمهور الواسع بالفن القبطي.

عندما اكتشف عالم الآثار الفرنسي جان كليدا، في عام ١٩٠٠ ، بقايا دير باويط في مصر الوسطى، تكفل المعهد الفرنسي في القاهرة بأعمال التنقيب وواصلها حتى عام ١٩١٣. وكان عالم الآثار هذا قد صادف في وقت سابق بعض الباحثين عن السباخ (تربة خصبة تستخدم كسماد) الذين عرضوا عليه قطعاً أثرية سُلم عدد منها إلى متحف الجيزة. وعن طريق تجارة التحف القديمة، حصل متحف برلين وعدد من المتاحف الأمريكية على منحوتات من دير باويط أو من مواقع أخرى من المنطقة. فقد استخرج من كنيسة الدير المسماة «الجنوبية» كمية من المنحوتات المعمارية الحجرية والخشبية؛ أما الكنيسة المسماة «الشمالية» ومصليات غرف الرهبان فكانت مزخرفة برسوم تعود إلى ما بين القرنين السادس والثاني عشر، وتشكل هذه الرسوم منذئذ مجموعة صورية لا مناص من الاطلاع عليها في كل دراسة عن رسوم العصور الوسطى. كما عثر على آثار مماثلة من خلال أعمال التنقيب التي قام بها جيمس أي. كويبل في دير أرميا في سقارة، من ١٩٠٥ إلى ١٩١٠، وكانت المنحوتات والرسوم تشبه القطع التي اكتشفت في باويط والتي تعود إلى الفترة ذاتها. وقد سارع المعهد الفرنسي للآثار الشرقية (إيفاو) بنشر هذه الاكتشافات في تقارير ضخمة شكلت أساساً للعديد من البحوث اللاحقة.



باويط ١٩٠٣، ص ١٢-١٣، ملاحظات سجلها جان كليدا أثناء الحفريات. هبة من السيدة ج. ماليه - باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية.

ولم يتم كشف حقيقة الفترة القبطية لعامة الجمهور بكل ما في الكلمة من معنى إلا بعد تجميع المجموعات في متاحف وعرضها في قاعات دائمة. فمن بقايا آثار البهنسا (أوكسيرينكوس) وأهناسيا المدينة (مصر الوسطى) استخرجت لوحات منقوشة تصويرية من الحجر تنبئ بالتوجهات الجديدة في تلك الفترة، وقد جمعت في قاعة في متحف القاهرة نظراً لتميزها وغرابتها، ويأوي متحف القيصر فريديريش في برلين قاعة قبطية افتتحت في عام ١٩٠٤. وفي عام ١٩٠٨، أسس مرقس هـ. سميكة متحفاً قبطياً خاصاً، أصبح متحفاً حكومياً في عام ١٩٣١، ومنذ ذلك الحين يودع فيه الجزء الأكبر من القطع الأثرية. أما في متحف اللوفر فقد افتتحت في عام ١٩٢٩ قاعة باويط، وهي نظيرة حقيقية للقاعة الموجودة في المتحف القبطي في القاهرة. فقد وافقت مصر ابتداء من عام ١٩٠١ على تشاطر منحوتات الدير، وأتاحت هذه الخطوة الكريمة فيما بعد، في عام ١٩٧٢ بشكل جزئي ومنذ عام ١٩٩٧ بشكل كلي، إعادة تشكيل الكنيسة الجنوبية عن طريق وضع القطع الحجرية والخشبية المنقوشة في

أماكنها. وفي الوقت ذاته أقيمت معارض كبيرة مؤقتة في ألمانيا، وفرنسا والولايات المتحدة. حتى إنه لم يعد يسعنا اليوم عد المعارض التي مجدت فن النسيج القبطي وتقنيته؛ وكرس بعض هذه المعارض بوجه أكثر خصوصاً للغة (فيينا، النمسا، ١٩٩٥؛ لاتيس، فرنسا، ١٩٩٩)، بينما تركز بعضها الآخر على موقع معين في مصر مثل معرض (أنصنا في فلورنسا، ١٩٩٨).

وكان تأسيس جمعية أصدقاء الفن القبطي على يد ميريت بطرس غالي بيه في عام ١٩٣٥ (تدعى جمعية الآثار القبطية منذ عام ١٩٣٨) بمثابة الخطوة التي قلدت الفن القبطي وبصورة نهائية المكانة المشرفة التي يستحقها. فاستأنفت عمليات التنقيب الكبيرة وشرع بتنفيذ الجديد منها (دير أنبا مينا، دير فويبامون في طيبة، الكيليا)؛ ولوحظ في المواقع المركبة وجود الطبقتين القبطية والإسلامية (طود، إدفو، دير المدينة...). وبوشرت حملات التوثيق والتنظيف للآثار والرسوم في الأديرة الكبيرة النشيطة مثل أديرة وادي النطرون أو البحر الأحمر، أو في الكنائس مثل كنائس دندره، وتواصل الأمر بإصدار مطبوعات علمية.

وهكذا، لا يمكننا اليوم زيارة مصر دون التنزه في شوارع القاهرة القديمة (مصر القديمة) وزيارة المتحف القبطي. فالثقافة القبطية، على الرغم من جور الزمان عليها بالإهمال في معظم الأحيان، تمثل حلقة الوصل الممتازة التي تتيح التغلغل في جذور مصر القديمة.

وهذا المعرض، الذي يستضيفه معهد العالم العربي، يهدف إلى التعريف بخصائص أقباط مصر ومنتجاتهم من خلال مختلف ملامحهم وتقاليدهم. فقد كان آخر المعارض الكبرى عن هذا الموضوع هو المعرض الذي نظم في القصر الصغير (بيتي باليه) في باريس في عام ١٩٦٤. واستفاد هذا المعرض من تجربة المعارض التي نظمت قبله مثل معرض إيسين في ألمانيا، ومن ثم في زيورخ وفيينا (النمسا). وفي الآونة الأخيرة، نظمت تظاهرات في مدن عديدة في ألمانيا والنمسا (هام، مايانسَ، ميونيخ وشالابورج) من عام ١٩٩٦ إلى عام ١٩٩٨، وقدمت على غرار سابقتها نظرة شاملة عن مصر القبطية من خلال تقنياتها المختلفة، وشمل ذلك النوبة وإثيوبيا في بعض الأحيان. أما هذا المعرض الجديد، الذي يركز بصورة رئيسية على أقباط مصر، فيحاول أن يقدم وصفاً جامعاً عن مختلف جوانب حياة الشعب القبطي في محيطه ووقائع تاريخه، وتطوره منذ العصر الروماني وحتى القرن التاسع عشر. وإنه لمن دواعي السرور اليوم أن تكون الفرصة متاحة للمشاركة في مثل هذه التظاهرة في مكان مرموق مثل معهد العالم العربي.

ماري هيلين روتشوفسكايا

منظر من موقع كيليا
(مصر السفلى)
آثار صومعة.





التـــاريخ



الأقبـــاط

عشرون قرناً من التاريخ

المسيحي في مصر

كريستيان كانوييه

مخطوطـات
نجـع حمـادي

چان دانيال دوبوا

الأقبـاط

عشرون قرناً من التـاريخ المسيحي
في مصر

في مذكراتها المعنونة «حول العرش الذي شاهدتُ سقوطَه» الصادرة عن الناشر «ألبان ميشيل، باريس١٩٢١، ص١٥٠» ثم عن الناشر «ج ـ م. كوليه، بروكسيل ١٩٩٩» تصف بنت الملك ليوبولد الثاني، الأميرة السيئة الطالع «لويزا البلجيكية» (١٨٥٨ ـ ١٩٢٤) الشخصية الغامضة لابن عمها الرهيب، القيصر «فرديناند البلغاري» (١٨٦١ـ ١٩٤٨). تقول الأميرة إن هذا القيصر الغريب الأطوار كان شغوفاً بالخوارق والسحر، وكان يهوى ترداد الصيَغ «القبلانية» (التفسير الصوفي للتوراة عند اليهود) مفتوحَ الذراعين، مشدود الظهر ورأسه مائل إلى الخلف. وكانت تتكرر في عباراته الغامضة كلمة «قبطيّ» أو «قفطي» التي كنتُ ذاتَ يوم قد طلبت إليه أن يكتبها، فرسم حروفاً لم أفهم من أيّ لغة أتت. بل إنني ظننتُ أنها كانت يونانية. بعد انتهاء طقوسه سألته عن الأمر (إذ لم يكن السؤال مباحاً أثناءها، حيث كان مفروضاً الصمت أو الإصغاء إلى أوبرا «عايدة») فأجابني بما معناه : «الشيطان موجود، أناديه فيأتيني!».

لفترة طويلة من الزمن، بقيت حياة الأقباط، المسيحيين المصريين، محاطة في المخيلة الغربية بأريج آسر، بالَغَ القيصر «فرديناند» في استغلاله لإبهار ابنةَ عمّه الساذجة «كوبورج». وقد ساعده على ذلك بالتأكيد الهَوَسُ الملازم لكل ما يتعلق بمصر لدى الغربيين. ولا شك في أن هذا الأمير العجيب كان يعرف اللغة القبطية قليلاً. فوصف الحروف المبهمة التي «خربَشَها» أمام لويزا والتي كانت تشبه حروفاً يونانية يحيلنا دون تردد إلى الأبجدية القبطية المأخوذة بدورها عن حروف بداية الكلمة في الأبجدية اليونانية، مضافة إليها سبع علامات أو ثمانية مأخوذة عن الكتابة الديموطيقية، آخر أشكال الكتابة الهيروغليفية المصرية المبسطة. وكان لشهرة السحرة المصريين انعكاسات على صورة الأقباط لدى الشعوب الأخرى التي اعتبرتهم ورثة الفراعنة وعلومهم السرية. في القرون الوسطى، كان المؤلفون العرب يصفون الأقباط بأنهم «ورثة كافة العلوم السحرية المعروفة لدى المصريين القدماء». بل إن بعض العلماء يعتقدون أن كلمة «الخيمياء» مشتقة من كلمة «خيمي» التي تعني «مصر» في لغة الفراعنة كما وفي لغة مسيحيّي وادي النيل. ولئن ظلّت هذه الفرضية موضوع خلاف بين المختصين، فإنها ذات دلالة على الهالة التي أحاطت طوال قرون بـ «اللغز المصريّ».

الأقباط والفراعنة

أكيد أن الدهشة كانت ستعتري أقباط القرون المسيحية الأولى لو أنهم سمعوا بكل ما عُزِيَ إليهم في زمننا هذا. فمن وجهة نظرهم، تعتبر ذكريات العصر الفرعونيّ ألاعيب شيطانية يتعين عليهم الابتعاد عنها بحزم وعزيمة. وتحفل الأدبيات القبطية القديمة بشتائم ساخطة للسحر الهيروغليفي. كما أن حكايات قبطية عديدة ترينا الرهبان يداهمون آخر معابد الفراعنة. ويعتبر الأقباط تدمير الهياكل الفرعونية الكبرى في الإسكندرية على يد البطرك «ثيوفيلوس» سنةَ ٣٩١ أحد أهم إنجازات الكنيسة التي خلّفت في ذاكرة المسيحيين المصريين ذكرى أكثر من طيبة. وعلى الرغم من وجود نوع من الاستمرارية الضعيفة الأثر بين الثقافتين الفرعونية والقبطية، وهو ما ينكره البعض بإصرار، فإن القطيعة تمّت فعلاً ونهائياً على صعيد المعتقدات. «إذا لم تنسوا أن مصر القديمة فضلت عبادة القطط على عبادة الله، فإنكم ستدركون قدرة المسيح الخارقة. هؤلاء الناس الذين كانوا منغمسين في أكبر الخطايا، أصبحوا يستنكرون عادات أجدادهم ويحزنون لمصير الأجيال السابقة كما يزدَرون أفكار فلاسفتها» [حسب قول القديس يوحنا ذهبي الفم المتوفى عام ٤٠٧ في موعظته عن القديس متّى].

من المؤكد أن العديد من الأقباط في عصرنا هذا قد انبهروا بمكتشفات علماء الآثار المختصين بمصر القديمة، تلك المكتشفات التي أذهلت العالم بعمق ثقافة المصريين القدماء وجمالها. لذلك نرى هؤلاء الأقباط المعاصرين (شأنهم في ذلك شأن مواطنيهم المسلمين) يفتخرون بانتسابهم إلى أجدادهم الفراعنة، إلى درجة أنهم أصبحوا يسمون أبناءهم بأسماء مثل «رمسيس» و«سنوسرت». لكن هذه الظاهرة حديثة العهد، فالأقباط القدامى كانوا ينظرون إلى مصر الفرعونية باعتبارها أرض الجهل والجهالة الغارقة في ضلال ديانة الشيطان. وكان يستحيل أن نسمع منهم أي كلام عن كونهم «ورثة الفراعنة». فالراهب «هورسيسن» (توفيَ حوالى عام ٣٨٠) الذي خلف القديس «باخوم» في رئاسة رهبانية الأديرَة، كان يحمل اسماً فرعونيّا دون أن يدري (اسم مشتق من الاسم الفرعوني «حورس» ابن «إيزيس») لكنه لم يتردد لحظةً واحدة في إعلان بطلان آلهة الماضي المنقرض.

قبطي... من هو «القبطي»؟

من هم الأقباط حقاً، وماذا يعني اسمهم؟ ظهرت عبارة «قبط» أو «قفط» لأول مرة في مَرويّات الرحالة الغربيين الذين زاروا مصر في أواخر القرون الوسطى. والكلمة مأخوذة عن العربية «قبط» (وجمعها: أقباط)، وهي تعني سكان مصر المسيحيين الأصليين (بينما يدعى أبناء الطوائف المسيحية الأخرى في الشرق، كالموارنة والأرمن والروم الكاثوليكيين وسواهم «النصارى»، نسبة إلى مدينة الناصرة). والواقع أن عبارة «قبط» هي مجرد اختصار للكلمة اليونانية «إيجُبتيوس» التي تعني «مصري» وهي مختصرة بدورها عن كلمة أخرى تعني [هوت «كا» «بتاح» H(e)t-ka-Ptah]، وهو الاسم الكهنوتي لـ «منفيس»، عاصمة مصر الفرعونية. وكانت اللغة العبرية التلمودية في القرن الحادي عشر تدعو المصريّ بكلمة مضغوطة من «إيجُبتيوس» هي «جبتيح» التي نجدها في الفرنسية بصيغة «جيتان» وفي الإنجليزية بصيغة «جيبسي» (التي يدعى بها الغجر أو البوهيميون، ظناً بأنهم يتحدّرون من أصل مصري).

في الماضي، كانت كلمة «قبط» تعني «مصري». لكنها في أيامنا هذه ومنذ القرن الإسلامي الأول، أصبحت تعني حصراً المسيحيين المصريين. وبإمكاننا بسهولة تفسير تطور معنى الكلمة: حين فتحَ العرب مصر في القرن السابع، كانت الغالبية العظمى من السكان مسيحية. ومن الممكن القول بأنّ كل «إيجُبتيوس» (أو «قبط») من سكان البلاد كان مسيحياً. لذلك استمرت تسمية مسيحيّي مصر فيما



المسيح جالساً على عرش، في دير القديس أنطون، القرن الثالث عشر، لوحة زيتية في كنيسة حيوانات القيامة الأربعة

بعد بالأقباط، حتى بعد أن أصبح المسيحيون أقلية بفعل اعتناق معظم المصريين الدِّين الإسلامي. هكذا، وبالتدريج، أصبحت الكلمة ذات دلالة مذهبية وعادت كلمة «مصري» (الإنسان المصري) العربية ذات الأصل الساميّ إلى معنى «إيجُپتيوس» القديمة. جدير بالذكر هنا أن شيوع تسمية المسيحيين الأحباش أقباطاً خطأ شائع، مصدره بقاء كنيسة الحبشة تابعةً بصورة مباشرة للبطريركية القبطية في الإسكندرية من القرن الرابع حتى عام ١٩٥٩. كما أن طقوسها الدينية كانت مستمدة من التراتيل والشعائر المسيحية المصرية. فيما عدا ذلك، فإن كنيسة الحبشة تتمتع منذ أقدم العصور بطابعها الخاص والمتميز الذي لا ينتمي إلا إلى بلادها. ومن المؤكد أن أي قبطي يدخل كنيسة حبشية يشعر بالغربة التامة ... والعكس بالعكس.

للوهلة الأولى، تبدو الأمور سهلة : عبارة «قبط» تعني «مسيحي مصري». لكن الواقع أكثر تعقيداً. فالانتماء القبطي ينطوي على ثلاثة أنواع من التمايز : عرقي وديني ولغوي. كان علماء القرن السادس عشر الذين درسوا مصر المسيحية يطلقون كلمة قبطي على كل ما يتعلق بتظاهرات الثقافة القبطية، فيتحدثون عن «الطقوس القبطية» و«الفن القبطي» و«اللغة القبطية». وهذه الأخيرة بالذات كانت موضع اهتمام جامع التحف الأثرية الفرنسي « نيكولا كلود فابري دو پيريسك» (١٥٨٠-١٦٣٧) الذي كان من أوائل من أدركوا صلة النسب التي تربط بينها وبين لغة الفراعنة. خلال القرن التاسع عشر، اعتمد الباحثون فترة أواخر القرن الثالث تاريخاً لظهور اللغة والكتابة القبطيَّتين. وهي فترة من التاريخ القبطي في مصر حدد معظم المؤرخين نهايتها بشكل تعسفي بالفتح الإسلامي، مع أن ثقافة قبطية أصيلة واصلت لفترة طويلة تطورها وازدهارها بعد دخول المسلمين. غير أنّ الأمر ينطوي على بعض الغموض، إذ إن عدداً من عناصر «الثقافة القبطية» (خاصة الأبجدية والفنّ) دخل طور التشكل قبل ولادة المسيحية المصرية. من جهة ثانية، تبدو بعض جوانب الثقافة المصرية بين القرنين الثاني والخامس غريبة على المسيحية. مثال ذلك ظهور بعض الأدبيات الغنوصية (العرفانية) والمانوية في المجتمع «القبطي» : في ضاحية «المعادي» خلال ثلاثينيات القرن الماضي، وفي «نجع حمادي» غداةَ الحرب العالمية الثانية، تم العثور على مجموعات هامة من النصوص العرفانية والمانوية محرَّرَةً باللغة القبطية. أخيراً، فإن تاريخ الثقافة القبطية لم يَنتهِ باستخدام غالبية المصريين اللغة العربية واعتناق الإسلام، بل إنه لايزال يتابع طريقه حتى أيامنا هذه، على الرغم من انكفاء اللغة القبطية إلى الطقوس الكنَسية منذ القرن الرابع عشر وانحسارها عن الحياة اليومية للأقباط الذين أصبحوا منذ ذلك الوقت يتكلمون العربية. ولقد ساهم الأقباط بصورة فعالة في تكوين التمازج الثقافي الثريّ الذي عاشته مصر في القرون الوسطى، مثلما يساهمون اليوم في تكوين الهوية المصرية المعاصرة. يتعين علينا إذاً رفض اختزال «الحقبة القبطية» من تاريخ

مصر إلى الفترة ما بين القرنين الثالث والسابع. لأنَ مثل هذه النظرة المبتسرة الضيقة تُغَيِّبُ تيارات الاستمرارية الثقافية التي تغذي مصر منذ الفتح الإسلامي. هكذا شاهدنا ازدهار الفنون وصناعات النسيج التقليدية القبطية في مصر العربية المسلمة طوال حقبة تجاوزت القرن السابع عشر واستمرت بعده بكثير.

بدايات المسيحية في مصر

يعتقد الأقباط أن لمصر موقعًا خاصًا من المشيئة الإلهية حسبما وصفها الكتاب المقدس. فإبراهيم، أبِ المؤمنين، عاش زمناً على ضفاف النيل، كما أن يوسف أصبح وزيراً لدى فرعون. أما موسى، فإنه حصّل في مصر علماً لا يحصّله سوى الأمراء ودرس كل حكمة المصريين. كذلك فإن النبي «حزقيال» (؟) وعد بأن «الرّب سيعرِّف المصريين بنفسه، ويومها سيعرف المصريون ربَّهم». بطبيعة الحال، لم يَفُتِ المسيحيين الأوائل أن يربطوا بين هذه النبوءة والروايات الإنجيلية عن هروب مريم وطفلها ويوسف إلى مصر. ففي هذه القصة الرائعة، تعرَّفت الأدبيات القبطية على أول إرهاصات المسيحية المصرية. ويقال إن السنوات الثلاث والنصف التي أمضاها الطفل يسوع في مصر كانت مناسبة له ليغزو العديد من القلوب. هذا هو على أية حال ما تؤكده نصوص «مختلقة» متنوعة المنشأ. وكثيرة هي المواقع المصرية (مثل البيلوزيوم ودير المحرّق البعيدة ٣٤٠ كم إلى الجنوب من القاهرة) التي تحتفل بذكرى مرور العائلة المقدسة بها. وقد نظمت الحكومة المصرية في ذكرى الألفية الثانية، وبالتنسيق مع السلطات الروحية المسيحية، برنامج حجّ كبيرًا «على خطى العائلة المقدسة». إن الروايات المسيحية الأولى تجمع على آن المبشِّر القديس مرقص هو الذي كوَّنَ أول نواة مسيحية في الإسكندرية بين عامَيْ ٦٢ و ٦٨ للميلاد. لذلك يحمل رئيس الكنيسة القبطية الأرثوذكسية الحالي، البابا شنودة الثالث، لقب «بطريرك كرسي القديس مرقص» بالإضافة إلى لقب «الخلف المائة والسابع عشر للقديس المذكور». بطبيعة الحال، ليس للتاريخ وعلم الآثار أي موقف حيال معطيات كهذه، خاصةً وأن التحقق منها أمر مستحيل. لكن ذلك لا يعطينا الحق في تصنيف هذه المعطيات في خانة الأساطير. إننا نكاد لا نملك أي معلومات مباشرة عن كنيسة الإسكندرية وعن مدى انتشار المسيحية في وادي النيل قبل القرن الثاني. لكن ما لا يقبل الشك هو أنها انتشرت أولاً لدى الجالية اليهودية الكبيرة في الإسكندرية، ثم انفتحت على المصريين المتأثرين بالمعتقدات اليونانية. ومن بعدهم بفترة على سائر سكان وادي النيل. وذلك قبل التمرد الكبير والقضاء على اليهودية في مصر بين الأعوام ١١٥ـ ١١٧. علينا أن نذكر هنا بأن أقدم المخطوطات الإنجيلية المحفوظة (جزء من الفصل ١٨ من إنجيل يوحنّا) كان مصدره الأكثر احتمالاً هو الفيّوم (في مصر الوسطى) وأنه يرجع في الأغلب إلى عام ١٣٥. ولئن كنا نكاد لا نعرف شيئاً عن المسيحية المصرية في القرن الثاني، فإننا نملك بالمقابل معلومات وفيرة عن انتشار التيارات العرفانية (الغنوصية) في تلك الحقبة. وقد استخلص البعض من هذه الحقيقة أن المسيحية المصرية كانت بمجملها آنذاك هرطيقية، مما دفع بأدبيات المرحلة اللاحقة إلى تجاهل هذا الواقع. لكن هذه الفرضية لا تزال أبعد ما تكون عن اليقين.

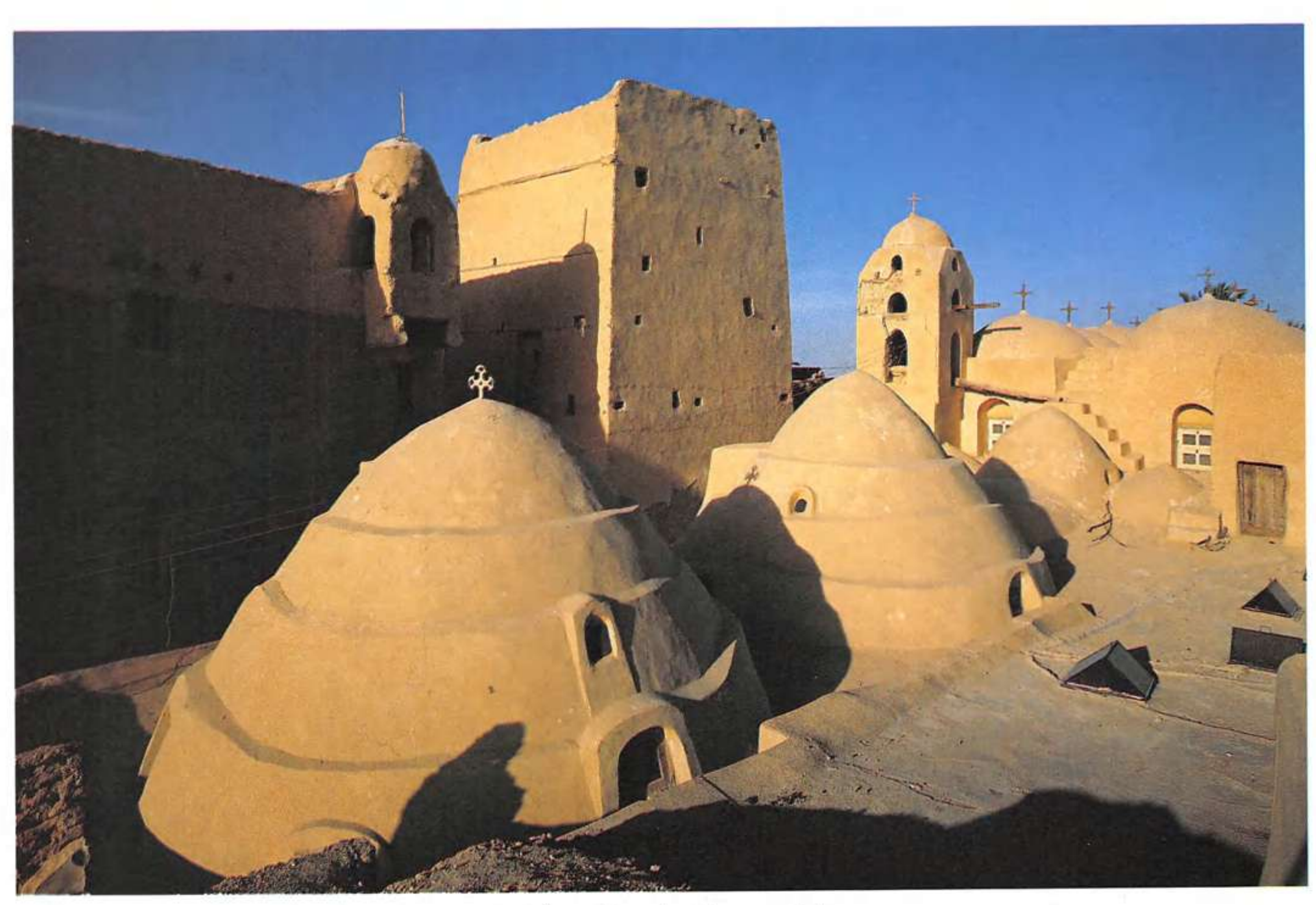
زمن الآباء والشهداء والرهبان

حوالي عام ١٨٠، أسس الأسقف ديمتريوس الإسكندراني في مدينته مدرسة مسيحية أسماها «ديداسكاليه» (الإرشاد) أو (المدرسة الإسكندرية اللاهوتية). وقد عمل في هذه المدرسة أساتذة كبار مثل «پانتينوس» و«كليمندس» و«أوريجينوس» (١٨٥ـ٢٥٣) و«القديس ديونيسيوس» (المتوفى عام ٢٦٤). وجميع آباء الكنيسة هؤلاء كانوا من أخصب كُتّاب الأدب المسيحي باللغة اليونانية. في عام ٢٦٠، تجلت أهمية الكنيسة المصرية بكونها فرضت على العالم المسيحي بأسره مبادئ حساب تاريخ عيد الفصح. كذلك فإن حيوية المسيحية المحلية هي التي تفسر لنا ضراوة الاضطهاد الذي تعرضت له على يد الأباطرة الرومان: «سبتميوس سيفيروس» عام ٢٠٢ و«ديكيوس» عام ٢٥٠ و«ڤاليريان» عام ٢٥٧، وبالأخصّ «دقلديانوس» بين عامَيْ ٣٠٣ و ٣٠٤ الذي كان عنيفاً لدرجة جعلت المسيحيين المصريين فيما بعد يختارون يومَ وصول هذا الطاغية إلى سدّة الحكم (عام ٢٨٤) منطلقاً لتأريخهم لـ «عهد الشهداء». إلا أن كل هذا الاضطهاد لم يؤدِّ إلى نتيجة، فانتشرت المسيحية بفضل دم الشهداء في بقاع تزداد اتساعاً، حتى بلغت في القرن الثالث حدود مملكة «طيبة».

في ذلك الوقت، أخذت ظاهرة الزهد بالانتشار، مبتدئة بالهروب إلى الصحراء، أسوةً بالقدّيس پولا «الطيبي» (نسبةً إلى طيبة) الذى توفى عام ٣٤٧، ثم اقتداء بالقديس «أنطون» الذي أراد أن يفعل ما فعله السيد المسيح وأن يستعيد بالعزلة وحدة روح آدم قبل السقطة. هكذا نشأت ظاهرة التوحد واعتزال العالم، وقد اتخذت هذه الظاهرة في مصر أشكالاً متفارقة: تيار الاعتزال في الصحراء مثَّلَ الموقف الجذري للآباء الأوائل الذين تركوا لنا تراثاً رائعاً من الحِكمة والأقوال المأثورة. ثم تيار الاعتزال الجزئي «الأنطوني» الذي مثّل اختياراً أكثر مرونةً من الأول واتخذ شكل تجمعات صوامع تؤوي الواحدة منها راهبين أو ثلاثة رهبان، وتتبعثر هذه التجمعات عبر الصحراء



عيد الشعانين في كنيسة بالقاهرة



قباب وبرج وكنيسة دير القديس أنطون
الذي أسسه تلاميذ القديس بعد وفاته سنة ٣٥٦

الموحشة، وإن كانت قريبة من المدن بحيث تتيح للنُّسَّاك التزود بضروريات الحياة. وتتجمع هذه الصوامع حول كنيسة تقام فيها الطقوس والتراتيل كل أحَد. أما التيار الثالث والأخير، فكان رهبانياً متقشفاً يقوم على «الحياة المشتركة» التي دعا إليها القديس پاخوم الطيبيّ (٢٨٦-٣٤٦) في عام ٣٢٣ تقريباً. وقد اعتمدت هذه الرهبانيات الصغيرة نظام حياة قوامه الطاعة ونقاء الروح والجسد والفقر الفردي في إطار ثراء جماعي نسبيّ ومبدأ التناوب بين العمل والصلاة. وعلى الرغم من النجاح الكبير الذي حققته تيارات الاعتزال لدى انطلاقها (إذ انتشرت بسرعة في الغرب، واستلهم «القديس بندكت» في القرن السادس النظام الذي أسسه «القديس پاخوم» في مصر)، فإن الرهبنة التي كانت أكثر تلاؤماً مع البنية الاقتصادية للمجتمع البيزنطي، سرعان ما اختفت من بلاد النيل بعد الفتح الإسلامي ولم يبق منها سوى النموذج «الأنطونيّ» الذي يشهد على وجوده في القرن السابع موقع «كيليا» (التلايا شرق دمنهور) إلى الغرب من الدلتا، بالإضافة إلى أديرة «وادي النطرون» التي لاتزال ناشطةً في أيامنا هذه. بعد أن أدخلت على نظامها بعض التعديلات.

كنيسة وطنية ظافرة

بعد أن منح الإمبراطور «قسطنطين» المسيحيين حريتهم الدينية عام ٣١٣ وأعلن خَلَفُه «ثيودوسيوس» المسيحية ديانةً رسمية للدولة عام ٣٩١ لم تتوقف الكنيسة عن توسيع نفوذها في المجتمع المصري. وبوسعنا القول أن الغالبية العظمى من المصريين كانوا من المسيحيين حوالي عام ٤٠٠. وقتئذٍ، كانت الإسكندرية أحد أبرز مراكز المسيحية في العالم. وبالفعل، أصبحت الإسكندرية بعد فترة وجيزة البطريركية الثالثة بعد روما والقسطنطينية، وكانت الكنيسة المصرية في ذلك الوقت وثيقة الارتباط بروما، وإن تخللت علاقاتهما بعض المصاعب التي أوقعتها أحياناً في عزلة مأساوية. ففي عهد «القديس أثناسيوس الرسولي» (المتوفى عام ٣٧٣)، كانت هذه الكنيسة على رأس التيار التقليدي المحافظ الذي اعتمده «مجمع نيقية» عام ٣٢٥ وتضمن إدانة الآريوسية التي كانت تنكر ألوهة المسيح (عقيدة القسيس الإسكندراني «آريوس» المتوفى عام ٣٣٦). صحيح أن بعض الجيوب الفرعونية بقيت في بعض المناطق تمارس عبادة «إيزيس» (في جزيرة فيلة، مثلاً) أو تتبع الفِرَقَ الغنوصية أو المانية. لكن هذه الجيوب كانت في حالة احتضار، وسرعان ما اندثرت. وحين بدأ الراهب «شنوده» يصلح الأديرة «الباخومية» في صعيد مصر، بقبضة حديدية، سنة ٤٥٠، كان المسيحيون يمثلون قرابة التسعين بالمائة من السكان، وكانت القِيَمُ الكنسية مرعيةً في كافة ميادين الحياة، العامة والخاصة على السواء. في عام ٤٣١، هَيمَنَ أسقف الإسكندرية «كيرلس الكبير» على أشغال مجمع «إفسس» وقاد المجمع إلى تكريس السيدة مريم العذراء «أمّاً للربّ»، ممارساً قسوة شديدة على خصوم موقفه. وكانت تسمية العذراء بهذا اللقب مثار معارضة، لها مبرراتها، من قِبَل البطريرك «نسطوريوس» الذي فقد منصبه الديني وحكم عليه بالنفي، بسبب معارضته. وقد أثارت هذه الواقعة مقاومة عنيدة لدى الأساقفة السوريين؛ مما أدى إلى انقسام الكنيسة في بلاد ما بين النهرين. كان المسيحيون المصريون لا يفرّقون بين رمز الحياة الهيروغليفيّ ذي العروة، «عنخ» المسمىّ خطأً «مفتاح النيل» والصليب المسيحي الذي يرمز إلى انتصار السيد المسيح على الموت. وتلك في الواقع حالة فريدة من حالات التحويل الفوري لرمز هيروغليفي إلى شعار مسيحيّ. كذلك فإن الكنيسة ترجمت دون تردد الكتاب المقدس وكتب آباء المسيحية إلى القبطية (لغة الفراعنة) مستخدمةً الأبجدية اليونانية في الكتابة لتسهيل الانتشار. بل إنها ذهبت أبعد من ذلك حين استخدمت المفهوم

الفرعوني «پنوتيه» (إله) في تسمية الإله الواحد الأحد والثالوث المقدس لدى المسيحيين. أخيراً، فإن النصوص القبطية التي كانت نادرة جداً في أواخر القرن الثالث، تكاثرت في القرن الرابع لتنتج في القرنين الخامس والسادس أدبيات غنية وفيرة أخذت تحل محل الأدبيات المحررة باليونانية، بما في ذلك نصوص التراتيل والطقوس الكنسية. ولعل في هذا البرهان «القبطويّ» ما يفسر لنا بعض أسباب صلابة المسيحية المصرية التي مكّنتها من البقاء بعد انتشار الإسلام في البلاد وحتى اليوم. لكن هذا البرهان يدل في الوقت ذاته على ما جعل المسيحية المصرية تتبنى عن غير قصد بعض الإرث الفرعوني وتساهم في انبعاثه وازدهاره: بفضل معرفة «شامپليون» باللغة القبطية، استطاع فَكَّ رموز «حجر رشيد» الهيروغليفية عام ١٨٢٢، مؤسساً بذلك الهيروغليفية الحديثة. فاللغة القبطية التي حافظت عليها طقوس المسيحيين المصريين ليست في الواقع سوى اللغة المصرية التي كان يتكلمها «تحتمس» و«رمسيس» القادمان من أعماق التاريخ متدثرين بالأحرف اليونانية.

سوء تفاهم «خلقدونية» المأساوي (٤٥١)

لكن هوية كنيسة الإسكندرية القوية في القرون الأولى قادتها أيضاً إلى الانفصال عن أختيها كنيستَي روما وبيزنطة. وذلك إثر سوء تفاهم أليم ذي أبعاد لاهوتية وثقافية فاقمَها التنافس السياسي والاقتصاديّ. وقعت الحادثة أثناء مجمع «خلقدونية» على ضفاف البوسفور سنة ٤٥١. فحين أعلن المجمع وحدة شخص المسيح وثنائية طبيعته (بين ناسوت ولاهوت)، مما يجعله في نظر المسيحيين إلهاً حقيقياً وإنساناً حقيقياً في آن واحد ودون أي انقسام (كلمة الله متجسدة في يسوع الناصري دون سواه)، اعترض المصريون برئاسة بطريكهم «ديوسقورس» على هذا الإعلان الذي رأوا فيه تعارضاً مع الموقف القائل بـ «طبيعة واحدة للكلمة المتجسدة»، وهو موقف كان عزيزاً على قلب «كيرلس». في الواقع، لم يكن «القاموس» اللاهوتي قد اكتمل بعد في تلك الحقبة. فمواقف الفرقاء كانت متقاربة، لكنهم كانوا غالباً ما يستعملون مفردات متباينةٍ حينَ لا تكون جذرياً متعارضة. ولم يكونوا يَعُونَ وقوعهم في هذا الفخّ: فكلمة «فيزِس» التي قالها ممثلو الإسكندرية لم تُفهَم باعتبارها «الطبيعة»، بل باعتبارها «الشخص». أي أن المصريين كانوا في غالبيتهم رافضينَ اللقب الذي أعلنه مجمع «خلقدونية». هكذا تمّ خلع «ديوسقورس» واعتبار المصريين مؤمنين بالطبيعة الوحيدة للمسيح، أي أنهم هراطقة يؤمنون بأن ألوهة المسيح تلغي إنسانيته، مما جعلهم ضحية للاضطهاد على يد الأباطرة الرومان في الشرق. ومن هنا ولدت كنيسة موازية ببطاركتها وأنظمتها ورعيتها وطقوسها الخاصة. وقد استمدت هذه الكنيسة الجديدة قوتها من مقاومتها الاضطهاد البيزنطيّ. علماً بأنها عاشت بدورها تمزقات حادة بين تيارات لاهوتية متعارضة كانت تتجاذبها، وبقيت تعاني من هذا التجاذب حتى نهاية القرن السادس. هذه الكنيسة هي ما يدعى اليوم بكنيسة الأقباط الأرثوذكس، وهي ترفض أن تسمى كنيسة «الطبيعة الواحدة» لأن هذه العبارة المسيئة تجرح وجدانها الكنسي. يضاف إلى ذلك أن هذه الكنيسة وقَّعت مع الكنيستين الكاثوليكية والأرثوذكسية (الكيليكية) في عام ١٩٧٣ اتفاقيات شديدة الوضوح حول موضوع طبيعة المسيح، تؤكد على كونها جميعاً تؤمن بمسيح واحد وعلى أن الانشقاقات التي ظهرت إثر مجمع «خلقدونية» لم يكن لها أي أساس لاهوتي.

تحت راية الهلال

بالتدريج، استطاعت الكنيسة القبطية أن تتماهى مع مصر في القرن السادس، على الرغم من المصاعب التي أثارتها في وجهها السلطة الأجنبية المعادية المتمثلة في الإمبراطورية البيزنطية. هذا إلى جانب ازدياد إشعاع الكنيسة في الحبشة التابعة لبطركية الإسكندرية منذ أن انحاز إليها «النجاشي إصحمة» حوالي سنة ٣٥٠، وفي بلاد النوبة (شمال السودان) التي تنصرت اعتباراً من عام ٥٤٣. وقد كان هذا التماهي شكلاً من أشكال المعارضة للسيطرة البيزنطية التي حاولت فرض «أصوليتها» على الأقباط وإرهاق المصريين بالضرائب. وبعد احتلال فارسي أليم لمدة عشر سنوات (٦١٩ـ٦٢٩)، عادت مصر محزونةً إلى كنف القسطنطينية، إذ أخضعها الإمبراطور «هرقل» لسطوة نائب ملك بطريرك من أصل قوقازيّ كلَّفَهُ بمهمة إعادتها إلى «السراط المستقيم» والطاعة التامة. وكان من نتيجة ذلك أن فرَّ البطريرك القبطي «بنيامين» إلى الصحراء.

في هذا السياق، استقبل الأقباط الفتح الإسلامي عام ٦٣٩ دون مقاومة. وقد قاد عمرو بن العاص فتح مصر بجيش حديث كان يحارب تحت راية الخليفة عمر بن الخطاب. دخل جيش المسلمين مدن مصر الرئيسية دون قتال يُذكَر، خاصة وأن الفاتحين العرب كانوا بنظر الأقباط أقرب إليهم ثقافةً من البيزنطيين. هل كانت ديانتهم شديدة الاختلاف عن ديانة المسيحيين ؟ ألم يخص قرآنهم الكريم يسوع المسيح باحترام كبير وخصّ أمه مريم العذراء بالتبجيل والتكريم ؟ أما أوصى النبي المسلمين بالتسامح تجاه المسيحيين (خصوصاً الأقباط) واليهود باعتبارهم «أهل الكتاب» ؟ يضاف إلى ذلك أن الحديث النبوي أشار إلى ماريا القبطية، جارية الرسول التي رزقت منه طفلاً أسماه «إبراهيم»وكان طفله الوحيد الذي عاش بضع سنوات. لنقل باختصار إن مسيحيي مصر وسائر بلاد الشرق كانوا يخشون قمعَ البيزنطيين أكثر مما يخشون المسلمين. هكذا خصَّ عمرو ابن العاص بطريرك الإسكندرية «بنيامين» باستقبال حارّ وأطلق حريته في إدارة كنيسته حسب معتقداته.

الأقباط أمام الإسلام المصريّ الوليد

كانت الحرية الدينية التي منحها الخلفاء للمسيحيين مرضية جداً، في البداية على الأقل. صحيح أن الأقباط كانوا، باعتبارهم من غير

المسلمين، مرغمين على أداء الجزية والخراج، لكن ضرائب بيزنطة كانت تمثل عبئاً أثقل بكثير من هاتين الضريبتين. هذا علاوةً على إعفائهم من أداء الزكاة (المفروضة على المسلمين). بل إن الرهبان الأقباط كانوا مُعْفَين من أداء الجزية، كما أن أحادية طبيعة المسيح شهدت انطلاقة جديدة. وهو ما تؤكده الآثار الموجودة في موقع كيليا (التلايا شرق دمنهور) غرب الدلتا. ولم تضغط السلطات الإسلامية أبداً على المسيحيين بغية دفعهم لاعتناق الإسلام على نطاق واسع. ومع ذلك، فإن انتشار الإسلام في مصر كان أسرع منه في سورية أو العراق. ويعتقد الباحثون المعاصرون أن هذا الانتشار تمّ بالأحرى عبر الزواج المختلط أو استجابة لبعض الضرورات الاجتماعية والاقتصادية. وهنا يجدر بنا تفادي المبالغة في الاعتماد على المصادر الضريبية كمقياس وحيد لسرعة انتشار الإسلام، فاستعمال هذا المقياس لا يزال حتى اليوم يطرح علينا إشكالاً علمياً حقيقياً. ولعل خير دليل على ذلك يتمثل باضطرارنا إلى انتظار منتصف القرن العاشر لنعثر على كاتب قبطي يستعمل العربية (هذا علماً بأن انتشار العربية كان بطبيعة الحال رديفاً لانتشار الإسلام في المجتمع القبطي). بين هؤلاء الكتّاب، نجد أسقف «الأشمونين» (ملوى) ساويرس بن المقفع (المتوفي بعد عام ٩٨٧) والذي نسب إليه خطأً وخلال فترة طويلة كتاب «سير بطاركة الإسكندرية». والحقيقة أن هذا الأسقف كتب عدة مؤلفات في دحض أطروحات مجمع «خلقدونية».

في العصر الأموي (٦٥٠ ـ٧٥٠) كانت العلاقات بين المجتمع المسيحي المصري وحكامه المسلمين أقرب إلى التفاهم والانسجام. إلا أن تعريب البلاد تسارع بصدور مرسوم من حاكم مصر الأموي، عبد الله بن عبد الملك عام ٧٠٧ منع بموجبه استعمال اللغة القبطية في الوثائق العامة. لكن الخلفاء العباسيين (٧٥٠ ـ ١٢٥٨) الذين ورثوا الحكم الأموي كانوا أشد حرصاً على تغليب الإسلام على حساب المسيحية في مصر. وبالفعل، تردى وضع الأقباط في العصر العباسي وأصبحوا أقلية في البلاد، مما أثار بعض التوتر بين معتنقي الديانتين. وبين عامَيْ ٨٢٨ و٨٢٩ اندلع أكبر تمرد قبطي ضد السلطة المسلمة، قام به البشموريون في الدلتا الشرقية. لكن هذا التمرد كان في الواقع ذا خلفية اجتماعية واقتصادية أكثر منها خلفية دينية، علماً بأن سكان تلك المنطقة لطالما شكلوا مصدر متاعب للسلطة منذ عهد الفراعنة، وذلك بسبب تمسكهم بالاستقلال. غير أن تلك الموجة من التصلب الوطني ما لبثت أن لجمت بضراوة في عهد الخليفة المأمون. واعتباراً من عام ٨٥٠، وجد الأقباط أنفسهم مرغمين على احترام «الشروط» (تشريعات خاصة بالأقباط، نادراً ما طبقت بحذافيرها). وباعتلاء أحمد بن طولون عام ٨٦٨، ولاية مصر، استعاد المسيحيون مواقع المسؤولية التى كانوا يشغلونها ببراعة داخل الجهاز الإداري، ولا سيّما في المالية العامة. هكذا كلف المهندس المعماري القبطي، ابن كاتب الفرجاني بمهمة بناء مسجد ابن طولون الرائع بين عامَيْ ٨٧٧ و٨٧٩. وتكرر الأمر في عهد الإخشيديين الذين حكموا مصر (٩٣٤ـ٩٦٠) بما يشبه الاستقلال عن عاصمة الخلافة، بغداد، والذين أبدوا تسامحاً كبيراً في تعاملهم مع مواطنيهم الأقباط.



مسجد ابن طولون في القاهرة
بناه مهندس قبطي خلال العامين ٨٧٧ ـ ٨٧٩

مفارقات العهد الفاطمي

بوقوع مصر بين أيدي السلالة الفاطمية الشيعية (٩٦٩)، دخلت حياة الأقباط مرحلة انتعاش وعيش هنيء. وبصفة عامة، يمكننا القول بأن الأمراء الفاطميين أحسنوا معاملة رعاياهم المسيحيين بدرجة استثنائية. هكذا كلفوهم مراكز مسؤولية رفيعة. إلا أن بداية القرن الحادي عشر شهدت فاصلاً مأساوياً قصيراً أخل بسياسة التعايش التي كان الفاطميون قد دشنوها. حصل ذلك في عهد الخليفة الحاكم بأمر الله الذي عرف بطغيانه وأفكاره الغريبة الذي شنّ على الأقباط وبعض المسلمين السنيين حملة اضطهاد عاتية. فهدم الكنائس واضطهد الرهبان. وتحت ضغط هذا العنف، اعتنق كثير من المسيحيين الإسلام. غير أنهم عادوا إلى دينهم في الفترة الأخيرة من عهد الحاكم بأمر الله، حيث تبدلت طباعه وأضحى أكثر تسامحاً ورفقاً مع رعاياه. بعد ذلك عادت الأمور إلى مجاريها، إلا أن محصلة الاضطهاد كانت شنيعة: عدد كبير من الأديرة هُجر من المؤمنين ثم اندثر في صمت. كذلك قام البطريرك «خريستوذولوس» (١٠٤٦ـ ١٠٧٧) بنقل مقره من الإسكندرية إلى القاهرة، رغبةً منه بالتقرب من مركز السلطة والتأقلم مع الأوضاع الجديدة. مع ذلك، استمر التوتر حتى بداية القرن الثاني للخلافة الفاطمية الذي شهد عودة حياة الأقباط إلى إيقاعها الطبيعي ومساهمة الخلفاء الفاطميين في إنعاش الكنيسة وازدهارها، بل إن بعضهم كان يحرص على حضور الاحتفالات المسيحية. غير أن عدد المسيحيين واصل تناقصه في بلد يتأكد طابعه الإسلامي والعربي أكثر فأكثر. هكذا أخذت اللغة القبطية بالانحسار، مما اضطر البطريرك غبريال الثاني بن تريك (١١٣٢ـ ١١٤٥) إلى تكريس «البحيرية» (لهجة أقباط الدلتا) لغةً رسمية للتراتيل الكنسية عوضاً عن اللهجة الصعيدية الجنوبية. أما اللغة القبطية فتحولت إلى مجرد لغة رسمية للكنيسة بعد أن أخذت بالاحتضار كلغة حية. وشيئاً فشيئاً، أضحت العربية لغة التعبير في الكنيسة القبطية، ثم واصلت توسعها في الوسط المسيحي لتتسلل اعتباراً من أواخر القرن الثاني عشر إلى التراتيل الدينية المسيحية.

من الأيوبيين إلى المماليك

شهد عام ١١٧١ سقوط آخر الخلفاء الفاطميين على يد وزيره الكردي الأصل صلاح الدين الأيوبي، مؤسس السلالة التي حملت هذا الاسم. ولسوء حظ الأقباط، وقع هذا التغيير أثناء الحروب الصليبية التي واجه فيها صلاح الدين جيوشاً مسيحية أوروبية على أرض فلسطين. وقد أدت هذه الظروف إلى اتهام الأقباط ظلماً بمناصرة الصليبيين، فاستبعدوا من العمل في الدوائر الرسمية وتعرضوا للاضطهاد. لكن استعادة القدس على يد صلاح الدين الأيوبي عام ١١٨٧ خلقت أجواء جديدة ساهمت في تحسين سياسة السلطة الأيوبية تجاه الأقباط، لدرجة أن صلاح الدين أوكل مهمة تشييد قلعة القاهرة وسورها إلى مهندسين معماريين قبطيين هما أبو منصور وأبو مشكور. كذلك عاد الأقباط لإشغال مواقع هامة في الدولة. وكان عهد الخليفة الكامل متَّسماً بالانفتاح والتسامح (١٢١٨ـ ١٢٣٨) حيث استقبل الخليفة في قصره الأميري «القديس فرنسيس الأسيزي» عام ١٢١٩، مما جعل المؤرخين يعتبرون عهده الأفضل بالنسبة للكنيسة القبطية في مصر. صحيح أن الأقباط ساهموا في تحقيق هذا التحول عندما حاربوا الغزاة الغربيين خلال الحملة الصليبية الخامسة (١٢١٨ـ ١٢٢٢) معبرين بذلك عن روح وطنية ممتازة. ولعل من أسباب هذا الموقف القبطي الحازم تجاه الصليبيين أن هؤلاء عاملوهم معاملة سيئة جداً عندما احتلوا دمياط، وذلك باعتبار الأقباط منشقين عن الكنيسة لاعتقادهم بأحادية طبيعة المسيح. وأكيد أن موقف غزاة دمياط الصليبيين تميز بالتعصب الأعمى تجاه أبناء دينهم الأقباط. هذا هو على الأقل ما اعترف به المطران «جاك دو ڤيتري» كتابةً عام ١٢٢٠. ألم يعبر هؤلاء الغربيون عن احتقارهم للكنيسة المحلية حين اعتقدوا أن من المناسب تعيين مطران لاتيني على رأس كنيسة الإسكندرية عام ١٢١٩ ؟ في عام ١٢٤٩، احتل الملك الفرنسي لويس التاسع دمياط من جديد، وقد أدى انتصاره العابر هذا إلى انتشار أجواء معادية للمسيحيين في البلاد، غير أن هذه الأزمة لم تطل.

بوصول المماليك إلى السلطةعام ١٢٥١، شهدت مصر ظهور حكم عسكري تميز بعدم الاستقرار من جهة وبالازدهار الاقتصادي والإشعاع الثقافي من جهة أخرى. لكن وضع الأقباط واصل تدهوره : كانت السلطة تستعين بكفاءاتهم، لكن بمجرد بروزهم، كانوا يتعرضون من وقت لآخر للضغينة. هكذا واجه الأقباط صعوبات كثيرة منذ عهد الملك الظاهر بيبرس (١٢٦٠ـ١٢٧٧).

في القرن الثالث عشر، اجتازت الكنيسة مشكلات عصيبة، بعضها خارجي وبعضها داخلي ناتج عن الصراعات العديدة بين كبار رجال الكنيسة من جهة، ورجال الإكليروس من جهة ثانية. هكذا بقي كرسي البطركية شاغراً طوال عشرين عاماً قبل أن يعتليه «كيرلس الثالث ابن لقلق» عام ١٢٣٥. وعلى الرغم من هذه المصاعب، شهد المجتمع القبطي نهضة ثقافية حقيقية باللغة العربية شملت كافة الميادين. ولا أدل على ذلك من نشاط الإخوة «أولاد العسّال» الباهر في مجالات الفلسفة واللاهوت والعلوم الكنسية والتوراتية والوعظ والترتيل والإنشاد. وثمة أسماء لامعة أخرى تستحق التوقف: كُتّاب سِيَرِ القديسين، والمؤرخ بطرس بن الراهب والمفسر بطرس السدمنتي والطبيب ابن بشر الخطيب ...إلخ. على أكثر من صعيد، ومن ثم، يبدو لنا القرن الثالث عشر كأنه العصر الذهبي للأدب القبطي المحرر بالعربية. يتجلى أفضل تعبير عن هذا الانتعاش الثقافي في تسامح الأيوبيين وإعادة تمركز الحضارة العربية حول القاهرة بعد سقوط بغداد في أيدي المغول (١٢٥٨)، وعلى الأخص حرارة استجابة الأقباط للتحدي المتمثل بتعريب ثقافتهم.

طوال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، ازداد ضغط الأغلبية الإسلامية على الأقباط وقمعها لهم بدافع من المشاكل التي كان يعانيها المجتمع المصري والتي أدَّت شيئاً فشيئاً إلى انحسار الحضور المسيحي وتقلصه. هكذا، على ما يرجّح المؤرخون، تراجعت نسبة الأقباط في تلك الحقبة إلى ما بين ١٠ و٢٠٪ إلى مجموع سكان مصر. وقد واكب هذه الظاهرة تراجع الأدبيات القبطية ـ العربية، وإن شهدت

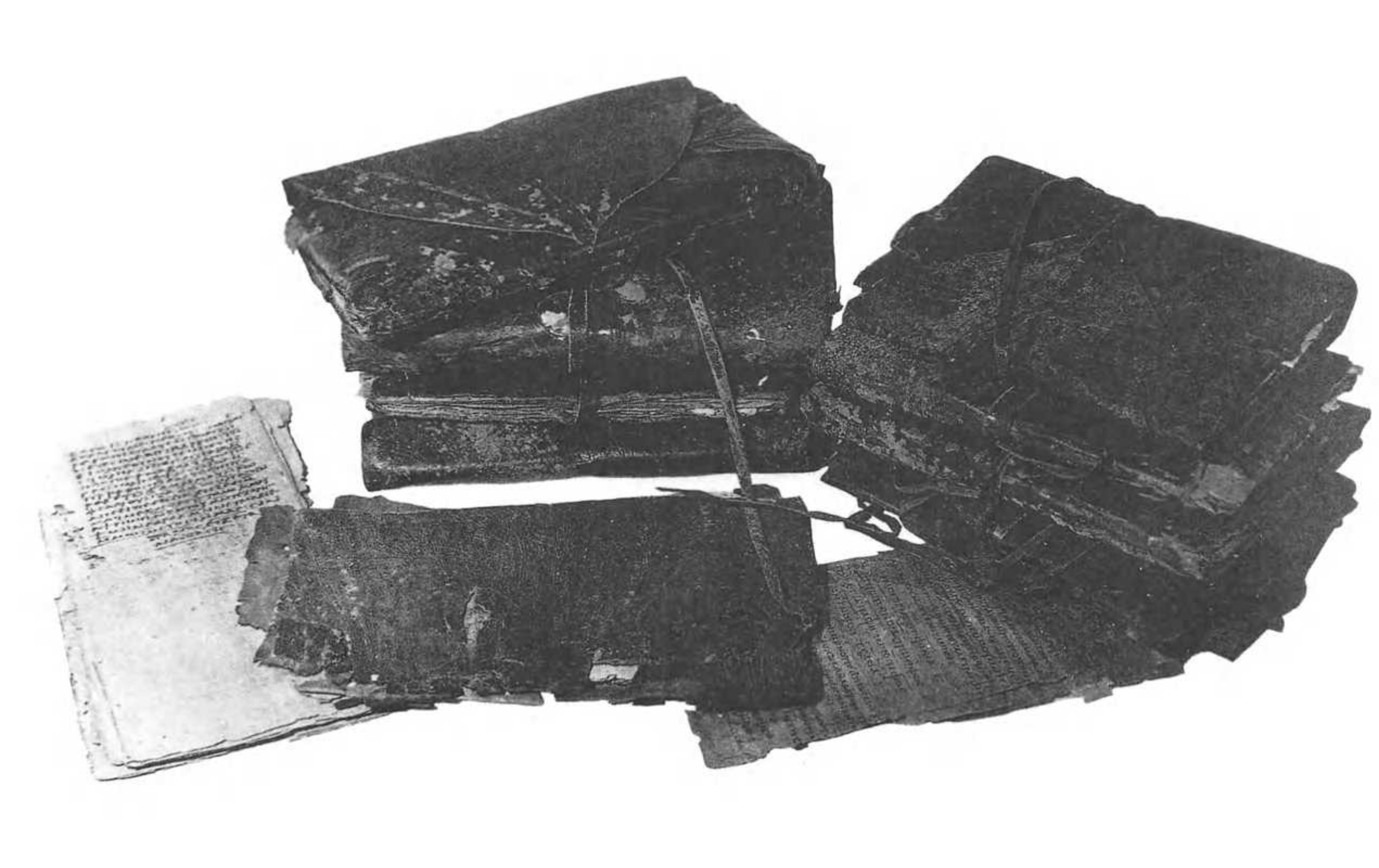
في الوقت ذاته ازدهارا محدوداً على يد الموسوعيين أبو البركات بن كَبر (المتوفي عام ١٣٢٤) ومعاصرِه يوحنّا بن سبّاع. في تلك الفترة على وجه التقريب، كتب مؤلفٌ مجهول الهوية آخر عمل أدبي قبطي مبدع حمل عنوان «تريادون»، كما تمّ تأليف عدد كبير من المعاجم والقواميس القبطية، مما ساهم في الحفاظ على هذه اللغة التي أخذ الناطقون بها يندثرون. لكن الثقافة القبطية في تلك الحقبة كانت في سُبات عميق يعبِّر عن واقع انهيار الوزن الاجتماعي الثقافي للمسيحيين في مصر المملوكية.

من الأفول إلى التجدد والانبعاث

بخضوع مصر اعتباراً من عام ١٥١٧ للحكم العثمانيّ، استمر عدد المسيحيين المصريين بالتراجع حتى اقتصر في نهاية القرن الثامن عشر إلى حوالي مائتي ألف نسمة، أي ما يعادل بالكاد نسبة ١٠٪ من مجموع سكان البلاد. وقد تميزت هذه الحقبة بالمحاولات المتكررة التي قام بها المبشّرون الكاثوليك لإقامة كنيسة مصرية موحدة تابعة لروما. وقد أدت هذه المحاولات إلى ولادة كنيسة قبطية كاثوليكية انتظرت تعيين بطريركها حتى عام ١٨٩٩. وهي تضم بين رعاياها اليوم حوالي مائة ألف قبطي. بموازاة هذه الكنيسة، أثمرت جهود المبشرين البروتستانت عن ظهور كنيسة إنجيلية في القرن الماضي.

في عهد سلالة محمد علي باشا، ابتداء من عام ١٨٠٥، استعاد أقباط مصر مكانتهم كجزء أساسي من الشعب المصري، ثم رُفِعَت عنهم الجزية في عام ١٨٥٥ وأصبحوا يتمتعون بكامل مواطنيتهم. وحين تسلم الخديو توفيق (١٨٧٩-١٨٩٢) مقاليد السلطة أعلن المساواة بين المسيحيين والمسلمين أمام القانون. وما لبث هذا المبدأ أن أدرج في نص الدستور المصري عام ١٩٢٢. في الوقت ذاته، قاد البابا كيرلس الرابع المعروف بأبي الإصلاح (١٨٥٤-١٨٦١) حركة تجديد في كنيسته، سرعان ما واصلها علمانيون متحمسون من أمثال حبيب جرجس، مؤسس «مدارس الأحد» الشهيرة التي لعبت دوراً كبيراً في التربية الروحية لأجيال متتابعة من المسيحيين المصريين. وعلى الرغم من المصاعب الداخلية التي واجهتها هذه النهضة، فإنها واصلت انتشارها لتبلغ ذروة نجاحها في خمسينيات القرن العشرين بوصول كيرلس السادس (١٩٥٩-١٩٧١) إلى سُدَّة البابوية. فانتعشت الأديرة وازدهرت. وفي ظل نظام «الحماية» البريطانية، ازداد اهتمام الأقباط بشؤون السياسة وساهموا عبر حزب «الوفد» في النضال من أجل استقلال مصر. ولعل بطرس غالي (جَدّ بطرس بطرس غالي، الأمين العام السابق لمنظمة الأمم المتحدة) كان أبرز الوجوه التي مثلت هذا الانخراط في العمل الوطني. وقد اغتيل بطرس غالي الذي كان رئيساً للوزراء في عام ١٩١٠. وفي عهد الملك فؤاد الأول (١٩٢٢- ١٩٣٦)، اتسع نطاق مشاركة الأقباط في الحياة السياسية والاجتماعية في مصر بدرجة ملحوظة.

في عهد الرئيس جمال عبد الناصر (١٩٥٣- ١٩٧٠) وبعده فرضت توجهات النظام الجديد تقلص دور الأقباط في الحياة السياسية المصرية. وفي السبعينيات، حيث شهدت البلاد بروز نوع من الأصولية الإسلامية (متمثلة بأقلية ناشطة) أثارت قلق الأقباط. صحيح أن الوزير بطرس بطرس غالي كان أحد العناصر الأكثر فاعلية في إنجاز اتفاقية كامب ديفيد (١٩٧٨) التي مهّدت للسلام مع إسرائيل، لكن عهد الرئيس السادات شهد خلافات خطيرة بين الكنيسة والدولة أدَّت إلى إعادة البابا شنودة الثالث لقلايته بدير الأنبا بيشوى لفترة مؤقتة وفرض الإقامة الجبرية عليه بين ١٩٨١ و١٩٨٥. اليوم، عادت المياه إلى مجاريها.



المخطوطات مصورة من نجع حمّادي عند اكتشافها في سنة ١٩٤٥

مخطوطات نجع حمّادي

يعدّ اكتشاف قرابة خمسين مؤلفا قبطيا في منطقة نجع حمّادي حدثا هاما من أحداث القرن العشرين . وقد حفظت جميعها في ورق البردي ولم تكد هذه المجموعة الوافرة من المخطوطات الأصلية تثير فضول إخصائييّ العهود القديمة، أكان ذلك على صعيد تاريخ اللغة القبطية وتاريخ تجليد الكتب القديمة أم على صعيد المحتوى الفلسفي والديني لهذه المجموعة البديعة.

لا تزال ظروف اكتشاف المخطوطات غامضة كما أنّ انكباب العلماء على دراسة المخطوطات استغرق زمنا طويلا فلم يسهّل على الجمهور العريض تناول المخطوطات والتعرّف عليها، أما جدّة المخطوطات الغريبة فلم تتجل سوى في الأبحاث الأخيرة.

الفترة الأولية للاكتشاف

في شهر ديسمبر من سنة ١٩٤٥ بالتحديد، تمّ اكتشاف مجموعة من المخطوطات القبطية كانت محفوظة في حوالي اثني عشر غلافا، تمّ اكتشافها في منطقة نجع حمادي ، في مصر العليا، على بُعْد بضعة كيلومترات من دير القديس باخوميوس، في فاو قبلي، في جرف جبل الطريف، وعلى بعد كيلومتر واحد بالكاد من قبر أمير ينتمي إلى الأسرة السادسة، في قرية حمراء دوم.

دار الحديث الأول حول إمكانية اقتناء جزء من الاكتشافات سنة ١٩٤٦ ما دام أحد الأجزاء [الكرّاس الثالث الحالي] ورد في قائمة موجودات المتحف القبطي في القاهرة بتاريخ ٤ أكتوبر من السنة ذاتها.

تم الإعلان عن الاكتشاف في الصحف المصرية بتاريخ ١١ و ١٢ يناير ١٩٤٨ وقام كل من هـ ـ سي. بويتش وج. دوريس بالتعليق عليه في أكاديمية النقوش والآداب بباريس، يوم ٢٠ فبراير ١٩٤٨ .

بدأت تتداول مخطوطات أخرى من يد إلى أخرى لمدة بضع سنوات حتى عام ١٩٥٢ حيث تمّ اقتناء معظم المجموعة ومصادرتها لكي لا تخرج من مصر. وفي الفترة نفسها، بدأ تداول المخطوطة المعروفة بالكراس الأوّل [المسمّى كودكس يونج] بين مصر وبلجيكا وهولندا والولايات المتّحدة. أخيرا، تم العثور على المخطوطة في زيورخ والإعلان رسميّا عن اقتنائها في ١٣ نوفمبر ١٩٥٣، فقد أهديت للمحلّل النفسي الشهير كارل جوستاف يونج.

تتضمن المخطوطات حوالي ١٢٠٠ صفحة محفوظة جميعا، منها ١١٥٦ مكتوبة وموزعة على اثني عشر فصلا وعلى جزء من الفصل الثالث عشر. وهي عبارة عن اثنين وخمسين مقالا، يجهل مصدر أكثر من ثلثيها بالرغم من غزارة الوثائق المتوافرة منذ العهود القديمة.

وبعد الإعلان عن اكتشافها ببضع سنوات، نشرت مقالات عديدة في دوريات متخصصة وبدأت بعض المقالات ترى النور تدريجيا على شكل تحقيقات وترجمات، في لغات غربية: إنجيل الحقيقة بعام ١٩٥٦ أي المجموعة الشهيرة للأقوال المنسوبة ليسوع المسيح أو إنجيل القديس توما عام ١٩٥٨ و١٩٥٩ ومقال حول الانبعاث بعام ١٩٦٣، ورسالة مزيّفة لجاك عام ١٩٦٨.

أدرك إخصائيو تاريخ المسيحية أهمية هذه المخطوطة وفائدتها وبالتالي أفسح اكتشاف مخطوطات نجع حمادي المجال أمام فرصة الشروع في أبحاث تتعلّق بالنصوص المزيّفة المفقودة أو المحجوبة. وكان لا بدّ من انتظار المشاورات مع اليونسكو سنتي ١٩٦٨ و١٩٦٩ حتّى يتم التفكير في مشروع نشر مجمل النصوص، على شكل صور. وهكذا صوّرت الوثائق كلّها ونشرتها دار بريل في ليدن، ضمن سلسلة من الكتب المنشورة بين عامي ١٩٧٢ و ١٩٨٤.

عند ذلك، بدأت مرحلة جديدة من الأبحاث وكتبت الأطروحات حول المؤلفات العديدة وتمّ تشجيع الدراسات في مجالات مختلفة وبدأت نصوص نجع حمادي تخرج من إطار إخصائيّي النقد الإنجيلي وتاريخ الديانة المسيحيّة لتصبح موضوع بحث قائما بذاته بالنسبة لإخصائيّي العهود القديمة أو إخصائيي علم قراءة النصوص القديمة [بالييوغرافيا] أو قواعد اللغة القبطية أو تاريخ التيارات والحركات الفكرية التي ميّزت القرون الأولى للمسيحيّة ولا سيّما بالنسبة لتاريخ الحركات الغنوصية التي غالبا ما كان يصفها المسيحيون الأوائل بالملحدة.

وقبل أن يتمّ اكتشاف مخطوطات نجع حمادي، لم نكن نعرف سوى شهادة آباء الكنيسة الذين حاربوا الطوائف الغنوصية بالإضافة إلى بعض النصوص الصادرة عن التيارات الغنوصية ذاتها. أما مخطوطات نجع حمادي فتشكل ولأول مرّة وثائق مباشرة وجديدة، تسمح بتحليل الظواهر الغنوصيّة القديمة بطريقة جديدة.

نجع حمادي، وثائق جديدة

من وجهة علم قراءة النصوص القديمة [باليوغرافيا] تمثّل مخطوطات البردي هذه مجموعة وثائقيّة فريدة من نوعها. نلاحظ مثلا أنّ عددا كبيرا من صفحات الكتب محفوظة بطريقة خارقة للعادة. كما تمّ الحفاظ على النصوص القديمة في أغلفتها الأصليّة وذلك بالنسبة لأحد عشر كتابا على الأقل. تمثّل هذه التجليدات مرحلة هامة في تاريخ صناعة كتب العلم. إذ انتقلنا من مرحلة تداول كتب العلم على شكل لفائف البردي إلى كتب تحوي نصوصا عديدة على شكل كراريس.

أما تحليل التجليد المقوّر فقد سمح بالعثور مجدّدا على وثائق عديدة غير أدبية ، لا سيّما إيصالات أو رسائل خاصّة تعطينا فكرة ملموسة عن الحياة اليوميّة لصانعي هذه التجليدات. حتى إنّ بعض أجزاء التجليد المقوّر للكرّاس رقم٧ تحمل تاريخا يمتدّ بين عامي ٣٤١ و٣٤٨.

وهذه وسيلة تسمح لنا بالاستنتاج أن صناعة الكراريس ترقى إلى أواسط القرن الرابع تقريبا .

ويؤكد تاريخ الكتابة واللغة القبطيتين هذا التأريخ. وبينما حفظت نصوص عديدة باللهجة القبطية الصعيدية، تؤكد بعض النصوص الأخرى وجود لهجة قبطية في طورها القديم [ليكوبوليتان] في الكرّاس رقم ١ والكرّاس رقم ١١ مثلا. وهي لهجة معروفة وردت في الوثائق القبطية المانوية التي اكتشفت عام ١٩٣٠ في الفيّوم.

وبصفة عامّة، فإنّ الوثائق الجديدة المكتشفة أصبحت، من حيث قدمها، واقعا لا يمكن تجاوزه لكل من يريد أن يتعلّم النحو والصرف في مختلف اللهجات القبطية التي تمّ التعرّف عليها بشكل أفضل في النصوص التي تلتها لاحقا.

هذا وسمح تحليل تأليف الكراريس والآثار التي خلّفتها أيادي مختلف الناسخين إثارة فرضيات عديدة حول تأليف المجموعة نفسها.

فالنصوص جمّعت قصدا في كرّاس دون آخر، إلا أنّ الإخصائيين لم يتّفقوا على تأويل واحد بالنسبة للمجموعة ككل.. فإمّا أن تكون المجموعة بقايا لمكتبة دير، أي بضعة رفوف من الكتب استغلّها أصحابها لمحاربة البدعة والإلحاد، ولكن يصعب علينا تحديد موقع المكتبة بالتدقيق،أو أنها مجموعة يملكها هاوٍ للكتب القديمة.

وأيا كان الأمر، فإنّ تنوّع النصوص في المجموعة يوجّه الأبحاث نحو العلماء المهتّمين بالفلسفة والديانة المصريّة وتفسير النصوص المزيّفة المسيحيّة. والملاحظ أنّ مؤلفات نجع حمّادي المترجمة من نصوص يونانية أصيلة تعود أساسا إلى القرن الثاني والثالث والرابع للميلاد. وبالتالي، فهي تكشف عن أوجه عديدة لتاريخ العقائد والممارسات الدينية لمختلف التيارات، في قلب الديانة المسيحيّة القديمة وفي هوامشها.

اكتشاف جديد للغنوصيين القدماء

تبيّن القراءة السريعة لعناوين مختلف المؤلفات وجود روايات عديدة للنص الواحد كما أنّ تحليل نصوص نجع حمّادي جدّد الاهتمام بالمجموعات الأخرى المعروفة للنصوص الغنوصيّة المحفوظة أيضا باللغة القبطية ، في لندن وأكسفورد وبرلين.

في الوقت ذاته، سمحت مجموعة نجع حمّادي تبلور رؤية علمية وحياديّة أكثر تجاه تيارات فلسفيّة ودينيّة لم تكن ملحدة بالطريقة التي وصفها بها آباء الكنيسة في شهاداتهم وكما تبيّن ذلك من خلال الأبحاث التي تناولت دراسة الحركات الغنوصيّة عبر المصادر ذاتها التي نقلها هؤلاء الذين حاربوها في العصور القديمة.

وفضلا عن هذه النصوص، يمكننا أن نعيد صياغة تاريخ بعض التيارات وندرك بدقة ، أن الظواهر الغنوصية، غالبا ما كانت مرتبطة بتوسّع الديانة المسيحيّة في طورها الأول وذلك في زمن لم تكن منظّمة عبر شبكات تراتبية كما كان الحال بالنسبة للديانة اليهوديّة الهيلينستيّة التي كانت منتشرة في الإمبراطوريّة الرومانيّة. وبمعنى آخر، فإنّ اكتشاف الديانات والفلسفات في تاريخ الديانة المسيحيّة القديمة، شكّلت عاملا ديناميًا وفعّالا لمجموعات من المسيحيين كانوا يبحثون عن هويّة جديدة في عالم لم يكن يعترف لهم رسميًا بهويّة اجتماعية ، وذلك قبل بداية أو أواسط القرن الرابع على الأقل. فما اعتبره بعض المدافعين القدماء للأورثوذكسيّة المسيحيّة مجرّد تأملات باطنية وطقوس سحريّة غالبا ما كان سمة جهود جماعات وعلماء كانوا يتبادلون الرأي في النقاشات الثقافيّة الدائرة آنذاك . وإذا استعرضنا محتويات الكراريس المتنوعة جدّا، فإننا ندهش كثيرا أن نجد بين أيدينا نصوصا مسيحيّة مزيّفة مثل رسالة جاك المطعون بها كنسيا أو وصايا القديس بطرس والحواريين الاثنى عشر والأناجيل موضوع الطعن ذاته الغنوصيّة مثل إنجيل الحقيقة أو إنجيل فيليب ونصوص من المجموعة السحرية مثل صلاة الحمد لله أو الخطاب الكامل أو نصوص فلسفيّة مثل حكم سكستوس أو جزء من الجمهوريّة لأفلاطون ٥٨٨/٥٨٩ب، وحكم زهدي مثل تعاليم سيلفان أو كتاب توما الرياضي ولاسيّما نصوص وصفت بأنّها غنوصيّة لأنها كانت وليدة حركات غنوصيّة معروفة. وهكذا يمكن أن ننسب الكرّاس الأول للغنوصيين التابعين لفالنتين بينما يمكن أن ننسب نصوصا أخرى لتابعي سيتا، مثل النصوص الفلسفيّة في الكرّاس الثامن أو الكرّاس العاشر، في حين أن نصوصا أخرى لا تصبّ في تيار ما يمكن للمصادر القديمة أن تحدّده بسهولة مثل نص تفسير سام الوارد في الكرّاس السابع. في الوقت الحالي، يدقّق الباحثون في هذه النصوص ويحلّلونها تحليلا علميا ويمكن القول إن البحث الذي كان له صدى بعيد خصّ اكتشاف كل من الأستاذ ميشال تارديو وبيار هادو من الكوليج دي فرانس، لمصدر للفيلسوف المسيحي ماريوس فيكتورينوس [نهاية القرن الرابع/ بداية القرن الخامس] استعمل كذلك في النص القبطي Zostrien الكرّاس ٨. يسمح هذا النوع من الاكتشاف أن نعثر على قطع كاملة من النقاشات الفلسفيّة والدينيّة التي كانت سائدة في مدارس الفلسفة الأفلاطونيّة في العصور القديمة ولاسيّما في القرن الثاني والثالث، وذلك قبل بروز مدرسة الفيلسوف أفلوطين.

هذا ومنذ عشرين أو ثلاثين سنة، لا يزال النقاش حول هوية الغنوصيين القدماء يطعّم جذريا بعناصر جديدة. يمكن مثلا إعادة النظر في المصادر اليهوديّة للغنوصيين القدماء على ضوء الاكتشافات التي تمت في العهد المسيحي في مجالات الديانة اليهودية. وتبدو مساهمة الغنوصيين في نقاشات الفلاسفة أكثر وضوحا، على الأقل لدى أتباع المدرسة الفالنتينيّة. أخيرا، فإنّ تنوّع التأملات التأويليّة والدينيّة والكوزمولوجيّة [المتعلقة بعلم الكونيّات] المؤكّد وجودها في وثائق نجع حمّادي، تشير إلى أنّ الغنوصيين ساهموا في التيارات والمشاجرات التي أدّت إلى إقامة بنى تراتبيّة في قلب الطوائف المسيحيّة. وإذا اعتبرنا ديانات العصور القديمة التي تؤمن بالخلاص، فيمكن القول إن الغنوصيين اقترحوا على أتباعهم الخلاص عبر اللجوء إلى معارف باطنيّة يضمن نقلها إليهم ملقّنون خبراء. ولأنّ المؤرخ المعاصر استطاع الحصول على وثائق عديدة ومباشرة من الغنوصيين القدماء ومن ثم انفتح أمامه مجال التساؤلات الجديدة المتعلقة بطريقة نقل العقائد ولاسيّما في الديانة المسيحية الأصليّة.

وهذا الاكتشاف في حد ذاته هام للغاية في نظر كل من يهتمّ بتاريخ قراءة النصوص التوراتيّة الشرعيّة وتأويلها إذ يسمح له أن يكتشف من جديد غنوصيين يندرجون في سلالة الحواريّين الشهيرين مثل الحواريّ بولس أو المبشّر حنّا. كما أنّ وجود «إنجيل القديس توما» ضمن النصوص القبطيّة لمجموعة نجع حمّادي، مع كل ما تتضمّنه من أقوال

منسوبة لليسوع، سوف يسمح بمزيد من الاكتشافات حول مصادر المواد الأدبيّة وتأويلها التي شكّلت أناجيل العهد الجديد.

تجديد الدراسات المانويّة

إن الأبحاث الجديدة التي كانت تجري حول اللغة القبطيّة والحركات الغنوصيّة التي تمّ تأكيدها في مصر المسيحيّة لها علاقة بالأبحاث الحاليّة حول الديانة المانويّة التي انتشرت بدورها في مصر، منذ نهاية القرن الثالث الميلادي. ومن المعلوم أن الديانة المانويّة أصلها من إيران الساسانية وتعود إلى انشقاق حدث في الفرق اليهودية المسيحية/المتهودة/ المعمدانيّة، في بابل.

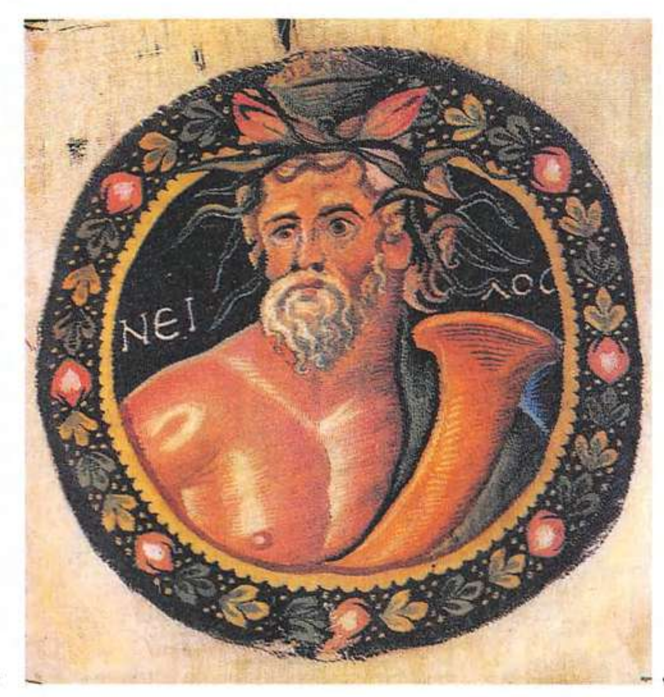
وكان النبي ماني (٢١٦ـ ٢٧٧) كونيّ الفكر، سعى إلى إقامة كنيسته وبسط تعاليمه، في الغرب كما في الشرق. وتسرّبت المانويّة في مصر بعد أواسط القرن الثالث وحوربت بعد ذلك بقليل واضطهدت الإمبراطوريّة الرومانيّة أتباعها ابتداء من عام ٣٠٢.

وفي القرن العشرين، أي حوالي عام ١٩٢٩/١٩٣٠، تمّ اكتشاف مئات الصفحات من أوراق البردي التي تحتوي على أناشيد مانوية ومواعظ وتفاسير دجماطية المسمّاة «كيفالايا» والملاحظ أن معظم هذه الوثائق المباشرة محفوظة في برلين ودبلن إلا أنّه في السبعينيات تمّ اكتشاف حياة «ماني» في الكرّاس الصغير المحفوظ في متحف مدينة «كولوني» الألمانيّة والمعروف باسم الكرّاس المانوي.

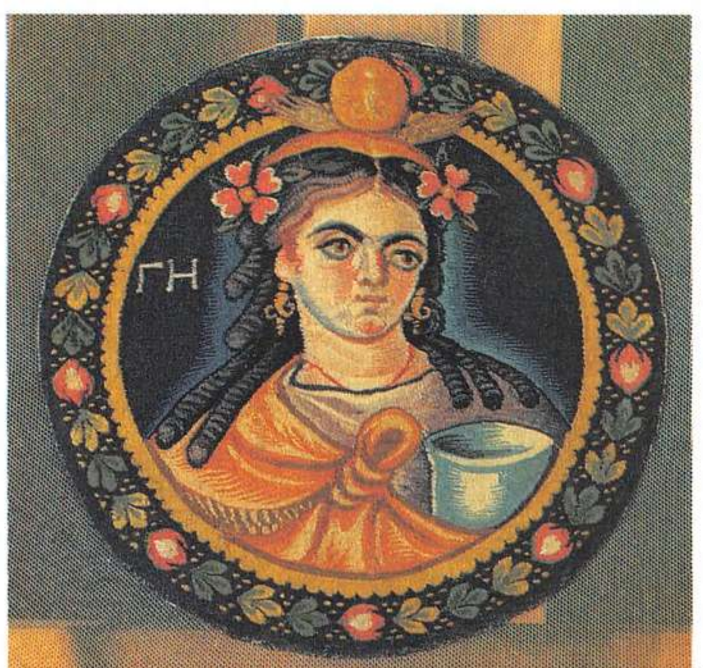
تحوي هذه المجموعة حوالي مائتي صفحة من النصوص اليونانية حفظت في ما يكاد يشبه علبة كبريت وهي توضّح لنا الجذور اليهوديّة المسيحيّة للديانة المانوية الأصلية.

اليوم، ومنذ بضع سنوات، أجريت حفريات أثرية في وادي دخلة، حيث كشف مجمّع من البيوت، موقعا تاريخيا عاشت فيه أسر مانوية عديدة. وتسمح الوثائق الأدبية للمانويّة المحفوظة باليونانية واللاتينية والقبطية وكذلك بالفارسية والصينية، بالنظر إلى مانويّي العهود القديمة نظرة جديدة. وإذا كانت المانوية قد استوحت أحيانا من بعض العقائد الغنوصيّة فإنها قد شكّلت خطرا حقيقيّا لمسؤولي الطوائف المسيحيّة القديمة، كما تشهد بذلك حياة ومؤلفات مانويّ قديم اعتنق المسيحيّة واشتهر في العصور القديمة المسيحيّة: القديس أغسطينوس.

وخلاصة القول إن ورق البردي الذى اكتُشف في مصر ينيرنا بالتأكيد حول جانب من تاريخ الإنسانية ظل غامضا فترة طويلة.



١



٢

١
قطعة من قماش مهداة إلى الإله النيل

مصر، القرن الثالث/ الرابع
كتّان وصوف،
٢٩,٦×٢٩,٤ سم
موسكو، المتحف الحكومي للفنون الجميلة
أ.س. بوشكين
أي، أا ٥٨٢٢
مجموعة ف.س. جولينيشيف،
اقتناها المتحف عام ١٩١١
معرض: موسكو، ١٩٧٧، رقم ٣٢١، ص.١٦٧، هام، ١٩٩٦، رقم ٣٤٩، ص. ٣٠٨/٣٠٩

توجد قطعة مماثلة لهذه القلادة في متحف «الإرميتاج» وتمثّل الإلهة «جي». الاسمان الواردان من جهتي الوجه يسمحان بالتحقق من هويّة النيل كما من هويّة إلهة الأرض. أما الصدر الإلهي الواقع وسط إكليل من الورد فيبرز بوضوح في الإطار، على غرار كؤوس الفضّة الفخمة للعهد الروماني. يبدو تأثير الفن الروماني جليًا [في الرسم والفسيفساء] من خلال تدرّج الألوان وتنوّعها، ممّا يجعل الرسم أكثر عمقا وتجسيما. ووفقا للتقليد الروماني عند تشخيص النهر، يتّخذ النيل شكل رجل مسنّ وعار، يحمل هنا قرن الخصب، رمز الخصوبة التي يأتي بها كل عام فيضان النهر. أما زهرة اللوتس الوردية والغزيرة التي تكلّل رأسه فهي السمة المميّزة للنيل الذي عظّمه المؤرخ اليوناني هيرودوت: «مصر هى هبة النيل».

س.هـ.

٢
قطعة من القماش تمثّل إلهة الأرض جي

أخميم القرن الثالث/الرابع
صوف وكتّان، وفقا للتقنية المسمّاة (جوبلان)
د. ٢٥,٥ سم
سان بطرسبرج
متحف الإرميتاج
١١٤٤٠
جلبها من مصر
ف.ج.بوك عام ١٨٨٩
المراجع: ل. كيبالوفا، ١٩٦٧، ص.٥٢،أ. ايفنبيرجر، ١٩٧٥، س. ١١٠، ١١٢،أ. بدوي، ١٩٧٨، ص. ٢٨٧، م ـ هـ. روتشوفسكايا ١٩٩٠، ص.٦٦، ٧٩/ ٨٠

في الخلفيّة الزرقاء الداكنة للقلادة والمحاطة بإكليل زهر، صوّرت امرأة ذات الوجنتين الحمراوين الباهرتين والعينين الكستنائيتين الفاتحتين. تشير الكتابة على اليسار أنها الإلهة اليونانيّة المجسّدة للأرض «جي». ترتدي الإلهة جلبابا رومانيًا ليلكيا ومعطفا أصفر. شعرها مزيّن بالورد والسنابل وقُرص شمسيّ يمثّل الثعبان المصري المقدّس. استعمل الحائك في قطعة القماش قرابة أربع وعشرين درجة لون مختلفة. وتشكل القطعة الزوج الآخر للقلادة المهداة للإله النيل والمحفوظة في متحف بوشكين.

أو.أو.



٣

كانت الجرار (الزير) ذات الجوانب المساميّة توضع على منصّات من هذا النوع. وفضلا عن ظاهرة التبخّر، كانت المياه تظل باردة. وإذا فاض الماء تسرّب باتجاه الحوض المحفور في الحجر وبفضل القناة سال من فم الصنبور المنقوش في الأمام. لا يزال هذا النظام مستعملا في مصر وقد تبنّاه الفاتحون العرب وسمّوا المصطبة جلجة والجرّة زيرا. وهو شبيه بأحواض البطالمة والرومان المخصصة للقرابين [بدوي، ١٩٦٧] كانت هذه النماذج تقلّد رصيف المعبد مع القولب الطوقي والإفريز والمزراب الأسدي للمعلم الفرعوني. تذكّر نقوش الطراز القبطيّ التفاصيل الهندسيّة السالفة الذكر. فالأسد الذي يغادر جُحْرَه في الليل ليرتوي مقرون تقليديًا بالماء الذي يسيل. يمثّل هذا المعلم شعار مصر الأقباط لأنّه يلخّص عنصرين أساسيين من الفن القبطي، ألا وهما النيل ومحيطه الصحراوي. فاقتصاد البلد وقف على النهر وكذا حياة الأقباط اليوميّة.

أما الصحراء فهي ملاذ الزهّاد تدعوهم إلى الحياة الروحيّة. وحتى ننتهي من استحضار العالم القبطي، بتجاوز معنى مصطبة الجرار، لا بدّ من ولوج كتاب الحيوان الرائع حيث يرفض الأسد التهام الشهداء وينام عند أقدام النسّاك ويعيّن المبشّر مرقس رئيسا للكنيسة القبطيّة.

د.ب.

٣
منصّة جرار الماء (الزير)

مصر، العصر البيزنطي أو الأمويّ،
كلسي،
١٢٣×٦٣ سم
القاهرة، متحف الفن الإسلامي
٢٧٨٧٧

أصدر الإمبراطور دقلديانوس [٢٨٤/٣٠٥] في عامي ٣٠٣ و ٣٠٤ أربعة مراسيم تقضي بتعذيب واضطهاد السكان. وكان من شأنها أن أراقت الدماء في صفوف المسيحيين الشرقيين. وكانت كنيسة مصر مستهدفة بشكل خاص لدرجة أن السنة القبطية تبدأ وفقا للتقليد مع تقلّد الإمبراطور العرش. وتسمّى هذه السنة بـ«عهد الشهداء» أو «عهد دقلديانوس». وبالتالي ، فإن هناك فارق ٢٨٣ أو ٢٨٤سنة حسب شهر السنة مع تقويمنا.

م.أ.



٤ أ ٤ ب

٤ أ و ب.
قلادة دقلديانوس

روما [؟]، ٢٨٤/٢٩٤
برونز،
القطر ٤،٢سم (٦٣،٣٤جرام)
المكتبة الوطنيّة الفرنسيّة، قسم العملات، أوسمة ومنحوتات قديمة، ٦٠٢
المرجع: هـ. كوهين، ١٨٨٦، ص. ٤٥٠، رقم ٣٢٧، ف. جنيشيّ، ٢، ١٩١٢، ص. ١٢٥، رقم ١٢، اللوحة ١٢٤، رقم ٦

إلى اليمين: IMP C C VAL DIOCLETIANVS PF AVG
صورة جانبيّة للملك وهو مكشوف الرأس
في الوجه الآخر: MONETA AVGG
العملات الثلاث واقفة مواجهة، ورأسها باتجاه اليسار تحمل كل منها ميزانا وقرن الخصب،
نلاحظ عند أقدامها قطعا معدنيّة .



٥
علبة صغيرة

مع مشاهد من حياة القدّيس أبومينا
روما، كنيسة القديس بولس، القرن السادس، عاج
الطول:٧,٩ سم، القطر ١٣ سم
لندن، المتحف البريطاني
قسم آثار القرون الوسطى وما بعدها
MLA 79, 2-20,1
المراجع: أ.م.دالتون، ١٩٠٩، رقم ١٢، و.ف.فولباك،١٩٧٦، رقم ١٨١
معرض: لندن، ١٩٩٤،رقم ٦٥
هام، ١٩٩٦، رقم ٢٠١

٥

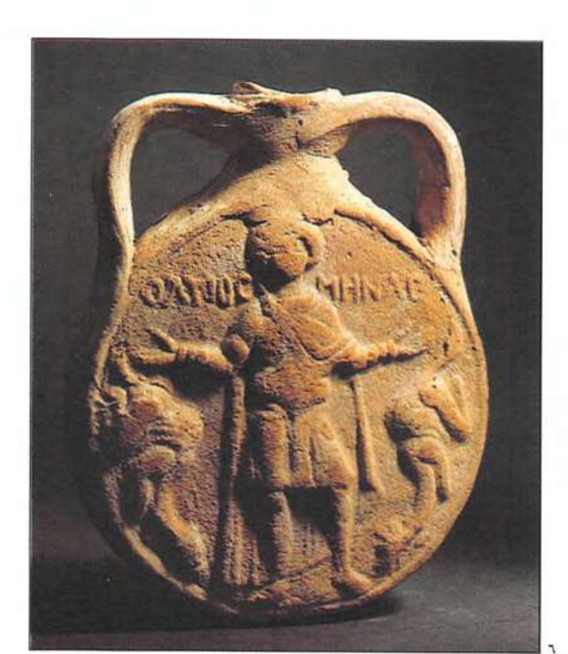
هذه العلبة العاجيّة مزيّنة بمشاهد مستلهمة من حياة وموت القديس أبومينا. يصوّر المشهد الأول واليا رومانيا جالسا يأمر بإعدام شهيد، بحضور جنديّ وموظّف كبير. إلى اليمين، ينتظر القديس المقيّد أن يعدمه الجنديّ وهو يقبض بيد شعره ويرفع سيفه باليد الأخرى. فوق المشهد، ثمّة ملاك يهبط ليلتقط روح الشهيد.
في المشهد الأخير، يقف القديس أبومينا في هيئة المصلّي، تحت عقد، يرتدي جلبابا ومعطفا، بصحبة رجلين وامرأتين وجمل من الجانبين.
لعلّ المشهد الأخير مُستوحًى من صورة شعائريّة مفقودة كانت موجودة في دير القدّيس، في أبومينا والمعلوم أنّ القديس أبومينا كان جنديًا مصريا في الجيش الروماني، وعذّب في عهد الإمبراطور دقلديانوس لأنّه رفض أن يهجر الديانة المسيحيّة.
وفقا للرواية، فقد حمل جملان جثّته وسارا بها حتّى توقّفا في جنوبي غرب الإسكندرية، في موقع أبو مينا ورفضا أن يذهبا أبعد من ذلك. ولذلك، تمّ تشييد دير الشهيد في هذا المكان.
ك. إ.

٦
قارورة القدّيس مينا والقديسة تكلا

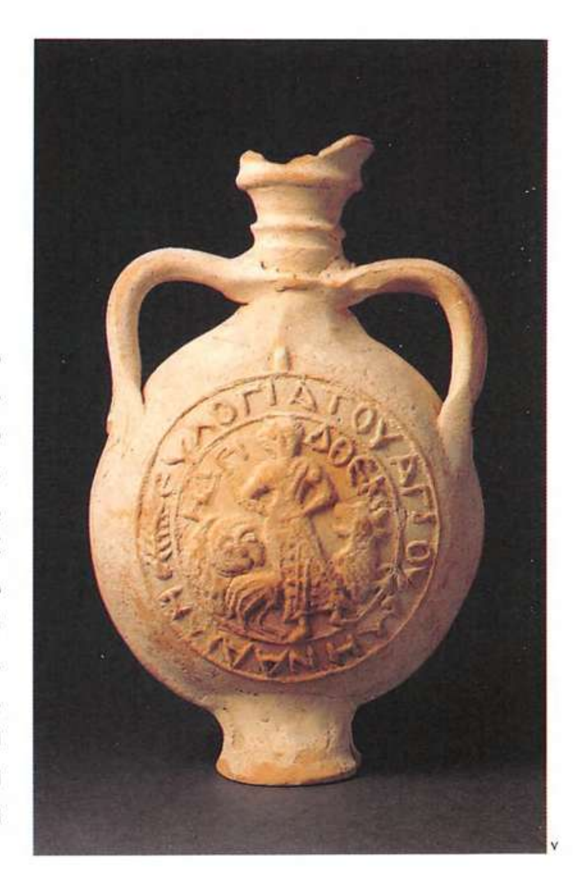
القرن الخامس والسادس
فخّار مقولب،
١٢,٤×١٠,٢ سم، السمك ٢,٨ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الأثريات المصريّة
أ.ف ٧٠٣٥
المرجع: سي.ميتزجير، ١٩٨١، رقم ٧٦، ص.٣٥-٣٦، صورة ٦٣
معرض: لاتيس، ١٩٩٩، رقم١١٤، ص.٢٨٧

هذه القارورة الصغيرة من الفخّار ذات بدن دائري مزوّدة بعنق أسطواني الشكل وعروتين تنتمي إلى فئة الأدوات المعدة لتلقي البركة لدى مرور الحجاج في الأماكن المقدّسة أو مزارات الشهداء.
على أحد الوجهين، نلحظ صورة رجل واقف بين جملين في هيئة مصلّ. ومن جانبي رأسه، تشير الكتابة إلى أنّه القديس أبومينا الذي نقل جسده المعذّب على ظهر جمل حتّى منطقة بحيرة مريوط. أصبح الدير الكبير المقام على قبر القدّيس أبومينا محجًا مشهورا.
في الوجه الآخر من القارورة، يبدو أنّ المرأة ذات اليدين المقيّدتين خلف ظهرها والمحاطة بحيوانات هي القديسة تكلا. والمعلوم أن هذه القديسة الكبيرة المشهورة في آسيا الصغرى كان لها مصلّى في دخلة، على الطريق المؤدي إلى دير القدّيس مينا.

سي.م



٦



٧

٧
قارورة القديسة تكلا

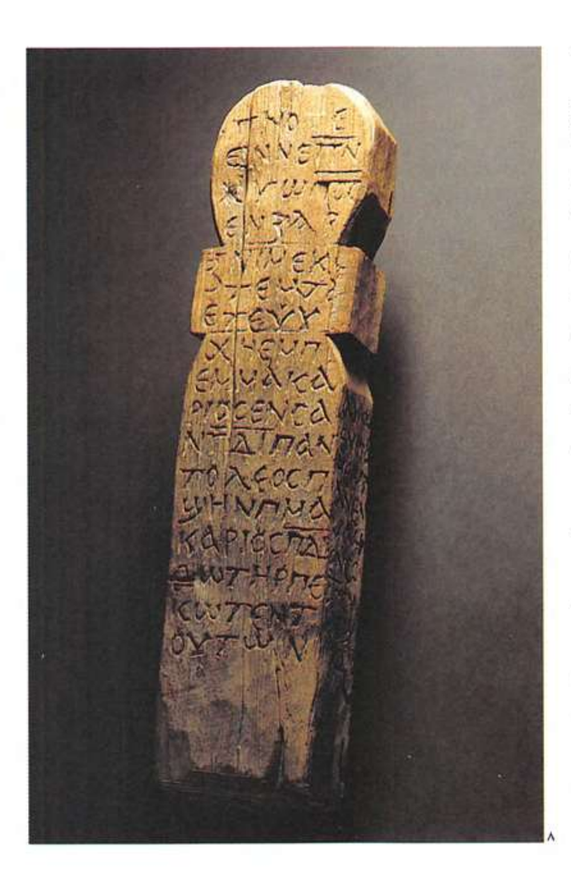
القرن السادس / القرن السابع
فخّار
٢٧×١٧,٥سم×٧سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الأثريات اليونانيّة والرومانيّة،
م ن سي ١٩٢٦
تم اقتناؤها عام ١٨٩٥
المراجع: سي.ميتزجير، ١٩٨١، رقم ٩٧، ص. ٣٩، صورة ٨٠، سي. نويرت ر.وورنز، ١٩٨١، ص. ٢٠/٢٥، صورة ١٠/١١
معرض: نيويورك، ١٩٧٧، رقم ٥٧٦، باريس، ١٩٩٢، رقم ١٠٦، ص. ١٥٦/١٥٧

هذه القارورة الكبيرة الحجم تشير إلى قدّيسين عديدين، منهم القدّيس مينا، كما تبيّن الكتابة على حافة الوجهين: «بركة القديس مينا آمين».
على وجه من القارورة، نرى القدّيسة تكلا المشار إليها باسمها وهي تسلّم فريسة للحيوانات. والمعلوم أنّ القديسة كانت من الأتباع المفترضين للقديس بولس، وكثيرا ما ورد ذكرها في تاريخ القدّيسين وهي تجلّ كثيرا في آسيا الصغرى. على الوجه الآخر من القارورة، نلحظ ذكرا واقفا على هيئة مُصلٍّ، وإلى جانبه نصب تعلوه صدفة وإناء بغطاء. هنا، لا يمكن التأكد من هوية الشخص، فهو لا يشبه القدّيس مينا. لعلّه القديس بولس لأنّ جبينه المعرّى ولحيته الطويلة مطابقان للأيقونات التقليدية المعروفة عن هذا القدّيس.

سي.م.

٨
نصب (شاهد) جنائزي

مصر، المنتصف الأوّل للقرن العاشر
خشب،
٤١,٨×٩,٩ سم×٥,٨ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الأثريات المصريّة
أي ٢٥٠٩١
هبة ريمون فيل، ١٩٩٢
معرض: لاتيس ١٩٩٩، رقم ٦٤، ص. ٢٣٥، لوحة ١٦٣، ص. ٢٣٩



٨

لا يشبه النصب نموذجا معروفا وهو مصنوع من مادّة لا تستعمل عادة وهي الخشب ويتخذ شكلا نادرا كذلك وهو شكل صليب ذى عروة وفرعين جانبيين قصيرين جدًا. إنهّ رمز الحياة مقتبس من العصر الفرعوني والذي تبناه الأقباط، وأصبح دارجا في الفن الجنائزي بصفته رمزا للحياة والانبعاث. هنا، لا يبدو الرمز مجرّد تزيين [نقش مثلا على النصب] إنما عنصر أساسي من عناصر الشكل العام. أما شاهد القبر فطويل نوعا ما وتقرأ على وجهي النصب، على شكل دائرة: رب الأرواح وإله الجسد، أمّن الراحة الأبدية لروح أخينا المتوفي، الشمّاس بانتوليوس، ابن المرحوم الشمّاس توترنب، البنّاء في تبنيس، المتوفي بتاريخ ١٣ أمشير، من عام ٦٤١ لعهد دقلديانوس.
ينتهي النص بالتاريخ الذي يزوّدنا بالشهر [يوافق شهر شباط/ فبراير] وتتبعه السنة:
نلاحظ الإشارة إلى عهد دقلديانوس: وبالتالي تظهر الإشارة إلى السنة القبطية الموافقة أيضا إلى عهد الشهداء.
إن استعمال هذا التأريخ المحلي يدلّ على أنّ النصب نقش بعد القرن الثامن وبالفعل يمكن تأريخه عام ٦٤١+ ٢٨٤، أي ما يوافق عام ٩٢٥ للميلاد.

ف.ك.ــ د.

٩
قطعة عملة مسكوكة باسم قسطنطين

القسطنطينية ٣٣٦/ ٣٣٧
ذهب،
القطر: ٢,٩ سم (٨,٩٨ جرام)
المكتبة الوطنية الفرنسية، قسم العملات، أوسمة ومنحوتات قديمة، ٢٩
المراجع: هـ - كوهين، ١٨٨٦، ص. ٢٥٨/ ٢٥٩، رقم ٢٦١
ف. جنيشي، ١، ١٩١٢، ص. ١٨ رقم ٣١؛ ب. م.برون، ١٩٦٦، ص. ٥٨٥، رقم ١٠١، القطعة ١٩
إلى اليسار:
صورة نصفية للإمبراطور قسطنطين المكلل الرأس والمرتدي درعا
في ظهر العملة: روما جالسة يسارا على درع تحمل كوكبا وصولجانا طويلا في الحاشية: قسطنطين



٩

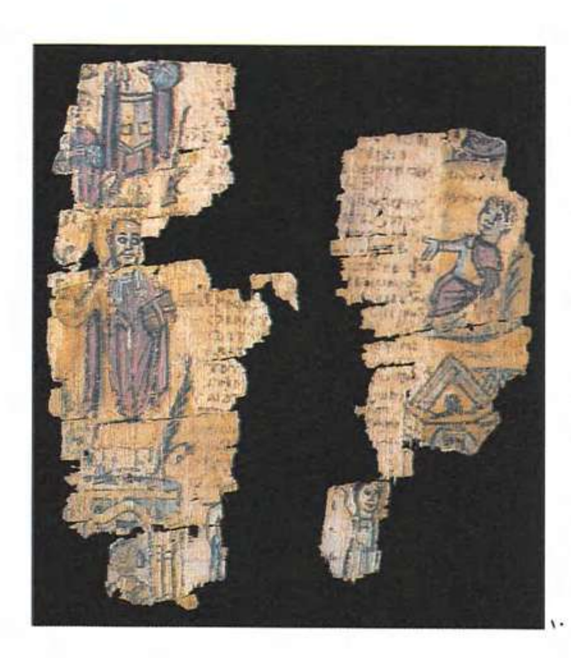
في عام ٣١٣، أصدر قسطنطين (٣٢٤/٣٣٧) وحليفه ليسينيوس مرسوم ميلانو الذي ضمن حريّة العبادة للمسيحيين وأرجع لهم ممتلكاتهم الكنسية. وفيما بعد دعم الإمبراطور ثيودوسيوس الأوّل هذا القرار (٣٧٩/٣٩٥) بجعل الديانة المسيحيّة عام ٣٨٠ ديانة الدولة الرسميّة وبمنع الفرعونية عام ٣٩١.

م.أ.

١٠
أجزاء من ورق البردي المصورة لـ«الوقائع الإسكندرية»

مصر، القرن الثامن،(؟)
ورق البردي،
٢٢,٥×١٠,٥سم
١٨,٣× ٨,٤ سم
موسكو، متحف الدولة للفنون الجميلة أ.س. بوشكين، ١٦٣١٠٠١/ ٨
مجموعة قديمة جولينيشيف، التحقت إلى المتحف عام ١٩١١
معرض: موسكو ١٩٧٧، ص. ٣٣/ ٣٥،
رقم ٨ (مرفق فهرس)

يحتوي اثنان وسبعون جزءا من هذه المخطوطة الواردة في ورق البردي على نص باليونانيّة كتبه مسجّل للأحداث، مجهول الهويّة، في نهاية العصور القديمة. كانت المخطوطة معروفة منذ ١٦٠٦ في ترجمتها اللاتينية عبر مخطوطة فرنكية [القرون الوسطى] المكتبة الوطنيّة ٤٨٨٤. وأعطاها الناشرون الأوائل عنوان « وقائع إسكندريّة».
تمت إعادة تشكيل الصفحات الست الأولى جزئيًا: ورد تقويم في الصفحة الأولى وقائمة الجزر والمقاطعات المنسوبة لسام، ابن نوح في الصفحة الثانية. وفي الثالثة، سلسلة الأنبياء لدى المسيحيين مرفقة بنصهم النبوي، وفي الرابعة ملوك روما وسبارطة، وفي الخامسة، ملوك مقدونيا وليديا.
ولعلّ الصفحة السادسة هي الأكثر فائدة لأنها تتضمن حوليّات للسنوات الممتدة بين ٣٨٣ و ٣٩٢. وفي وجهها، ثمّة مشهد ذو فراغات (فجوات) يصوّر نشأة «هونوريوس»، ابن الإمبراطور ثيودوسيوس، عام ٣٨٣، وفقا للوقائع. نلحظ عند قدميّ الطفل جثّة جراتيان. وفي الأسفل، مومياء بطريرك الإسكندريّة، «تيموثاوس الأول»، الذي توفي عام ٣٨٧، واقترنت صورته مع صورة خلفه، القديس ثيوفيلس. وفي خلف الصفحة، يمثّل شخص ثيودوسيوس والولد الذي يرافقه هو هونوريوس الذي سيصبح الإمبراطور الأوّل في الغرب، بعد تقسيم الإمبراطوريّة الرومانيّة.
في الأسفل يقف ثيوفيلس على أنقاض السيرابيوم، مؤكدا بالتالي انتصار المسيحيّة على الوثنيّة. تجسّد الكوّة المحتوية على تمثال الإله سيرابيس معبد الإسكندريّة الكبير.


١٠

والمعلم نفسه مصوّر على اليمين ومشار إليه بكتابة. أخيراً، تذكر وفاة الإمبراطور فالانتينيان ووفاة المغتصب يوجين. أما الجزءان السابع والثامن المزيّنان بمشاهد توراتيّة فهما مشتّتان جدًا بحيث لا يمكننا تأويلهما. جلّ ما نستطيع قوله أنّ الرسوم الغنيّة ووضوحها البالغ رائعة تماما.
أخيرا، يصعب تأريخ مثل تلك المخطوطة بدقة ولربّما تعود إلى القرن الثامن.

س.هـ.

١١
نصب (شاهد) باخوم

سقارة، القرن السادس/السابع
جير،
٤٤×٥٧ سم
لندن، المتحف البريطاني،
إي أ ١٥٣٣


١١

يصوّر القديس واقفا وذراعاه مرفوعتان للصلاة. حوله، تنبسط زخارف نباتية على شكل عناقيد عنب تخرج من جرتين في الزاويتين السفليتين. كتب اسم پاخوم عند قدميه. وكان قدّيسه الشفيع الراهب الذي وضع القاعدة الرهبانيّة الأولى في القرن الرابع.

ج.س.

١٢
ملاك المياه يوم القيامة

الدير الأبيض (مصر العليا)،
القرن السابع/الثامن،
رقّ، ٢١،٥×١٨ سم
باريس، المكتبة الوطنيّة الفرنسية،
مخطوطات شرقيّة،
قبطي ١٣٠/٥، الصفحة ١٣٥
تمّ اقتناء المخطوطة في القاهرة
عام ١٨٨٥
معرض: ج. روكي، ١٩٩٤،
ص.٨٣/٩٩

١٢

يمكن اعتبار صفحة الرّق هذه من أهم أعمال شنودة التي سمحت باكتشافها مخطوطات الدير، والمعلوم أنّ شنودة ترأس الدير في القرن الرابع والخامس. وكان خطيبا بليغا ذا حميّة، كثيرا ما كان يروي التعليمات التي كان يتلقاها مباشرة من السماء. هنا، رؤيته معقّدة أكثر وقراءتها تكشف عن العلاقات القائمة بين المسيحيّة والوثنيّة في مصر ويكفي أن نطالع جزءا من الترجمة كي نتحقّق من ذلك: هذا الشيء أبصرته في شهر أبيب. أبصرت الماء أسفل الأفق بينما كان الرجال على الأرض، كانوا يتخبطون في حالة من اليأس والألم، لأنهم كانوا يريدون أن يشربوا الماء. رأيت رجلا واقفا في الأعلى متألّقا كالشمس، لم يكن يريد أن يقدّم لهم الماء،[...]حين أصبحنا في شهر مسرى، رأيت الرجل يفرج عن الماء شيئا فشيئا.[...] استعلمت عن الرؤية: من هم هؤلاء الذين يتألمون ويتسوّلون/ يستجدون الماء؟ أجابني مخبري قائلا:« هؤلاء هم الملائكة الذين يمارسون السلطة على الأرض بينما الوجه المتألّق هو وجه ملاك المياه». وكما يشير إلى ذلك المترجم المعلّق على النّص، فإنّ شهري أبيب [٢٥ حزيران/يونيو ـ ٢٥ تموز/ يوليو] ومسرى [٢٥ تموز/يوليو ـ ٢٥ أغسطس/ آب] هما شهران خطيران بالنسبة للفيضان، أما شنودة فبصفته مبشّرا حذرا، يعلم تماما الإجلال الذي يكنُّه المصريون للإله النيل، لكنه كمسيحيّ، يستعمل الإذهال والهول ليلقي على «ملاك المياه» مسؤوليّة فيضان النيل (ج. روكي، ص.٨٣).

آ.ب.

١٣

لوحة ثنائية تتضمن قائمة بأسماء أساقفة هيرمونتيس

مصر، بين عامي ٦٦١و٦٧٧
عاج،
٢٥,٥× ١٢ سم
لندن، المتحف البريطاني ،
قسم أثريات القرون المتوسطة وما بعدها
م ل أ ١٩٢٠ ، ١٢-١٤ ، ١
اقتناهاو. موار برايس من الأقصر
المرجع: و.إي.كروم، ١٩٠٨ ،
ص. ٢٥٥ /٢٦٥
معرض: هام، ١٩٩٦، رقم ٢٨٧
(مرفق فهرس كامل)

١٣

القسمان المهشّمان لهذه اللوحة العاجية يحويان على التوالي أربعين وخمسة وعشرين سطرا باليونانيّة. يذكر القسم الأيسر بالترتيب بطريرك الإسكندرية الحاكم، أغاتون (٦٦١/٦٧٧) وأسقف هيرمونتيس، بيسنتيوس، ثمّ أسماء الأساقفة والقسوس المحليين . ترد بعد ذلك العذراء والقديس يوحنا المعمدان والقديس يوحنا المبشّر والقديس مرقس والقديس بطرس والحواريون الآخرون. ترد فيما بعد قائمة البطاركة القدماء للإسكندريّة، خلفاء القديس مرقس.
أما القسم الثاني فيحصي أساقفة هيرمونتيس وشهداء مختلفين.

ك.إ.

١٤

شقفة فخّار مكتوبة

الدير البحري
بالقرب من طيبة، القرن السابع،
١٢,٧× ١٧,٢سم
لندن، المتحف البريطاني،
إي آ ٣٢٧٨٢
المراجع: و إي. كروم، ١٩٠٢،
ص. ١٣، رقم ٧١، و. جودليفسكي،
١٩٨٦، ص. ١٥٤، رقم ٥٦، كذلك
١٩٩١، ص. ٧٧٩/ ٧٨١، ر. ب.
باركنسون، ١٩٩٩، ص. ١٠٥،
رقم٢٧

شقفة الفخار مكتوبة من جانبيها. هي عبارة عن رسالة أرسلها الأسقف إبراهيم لشعبه، يندّد فيها بالظلم الذي يمارسه «بساتي» تجاه الفقراء. كان إبراهيم الراهب المؤسس لدير فويبامون الذي شيّد على أنقاض المعبد الجنائزي للملكة حتشبسوت. وكان نشيطا للغاية بين عام ٥٩٠ و٦٢٠، كما تشير إلى ذلك القائمة. (كتالوج١٣).

ج.س.



١٤

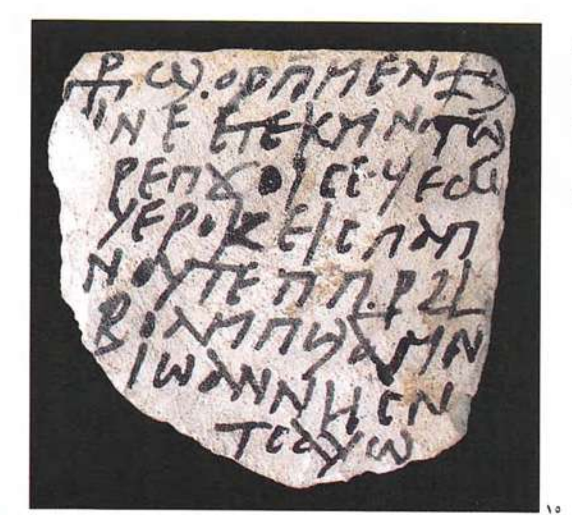
١٥

شقفة فخار مكتوبة

الدير البحري
بالقرب من طيبة، القرن السابع،
٦,٩ × ٧,٥ سم
لندن، المتحف البريطاني،
إي ،آ، ٣٢٨٣٠،
المرجع: و. إي. كروم، ١٩٠٢،
ص. ٩ رقم ٣٠

تحمل الشقفة نسخة عن التزام أباباسيب، ابن إبراهيم، وهو يلتمس طلبا لدى الأسقف إبراهيم، يريد منه أن يُسيمه شمّاسا لحي سان فيكتور. يعلن عن استعداده للتقيّد بالقوانين وحفظ إنجيل يوحنّا.

ج.س.



١٥



١٦

شقفة فخار مكتوبة

الدير البحري
بالقرب من طيبة، القرن السابع
٩,٥×١٠,٥ سم
لندن، المتحف البريطاني
إي. أ. ٣٢٨١٠
المرجع: و. إي. كروم ١٩٠٢،
ص.١٥، رقم ٥٤

هذه الشقفة عبارة عن رسالة أرسلها الأسقف إبراهيم إلى كبير القساوسه أباباسيب يعلن فيها أن القس أبابنوتيب ويوحنا، ابن أتسانوب، يتعيّن إبعادهما عن أي احتفال. .يبدو أن إيعازه هذا ناتج عن عقاب تأديبي يمارس ضدّ كل من لم يتقيّد بالقوانين.

ج.س.

١٧

مخطوطة «بيستيس صوفيا»

مصر، القرن الرابع[؟]،
القرن السابع [؟]
مخطوطة على الرّق
١٧٤ صفحة،
٣٥×٢٠ سم
لندن، المكتبة الوطنية البريطانيّة،
Add. ٥١١٤
كانت المخطوطات ملكا لمجموعة أ.أسكيو
المرجع: م. تارديو،
ج.د. دوبوا، ١٩٨٦،
ص. ٦٥ /٨٢
[مرفق فهرس كامل]

كتب ناسخان نص هذه المخطوطة الوارد على عمودين يحوي كل منهما بين ثلاثين واثنين وثلاثين سطرا. يقع النص الأوّل بين الصفحة ١ حتى العمود الثاني من الصفحة ٢٩، بينما يبدأ النص الثاني في الصفحة ٣٠ حتّى النهاية. رقّم الناسخ الأوّل صفحاته في وجه الصفحة فقط بينما رقّمها الثاني في الوجه والخلف كذلك.

أما الكتابة الموجودة تحت النص في الصفحة ١٧٤ فقد تمّ محوها ولعلّها احتوت على سطرين من حوالي اثنى عشر حرفا للسطر الواحد ، وردت هنا كعنوان للنص أو لذكر اسمَي الناسخين، إلا أنّه تعذّر فكّ رموزها.

وبالتالي، فإننا نجهل العنوان الأصلي للمؤلف. أما عنوان بيستيس صوفيا [ترجم بالفرنسية « الحكمة الوفيّة »] فقد اختاره سي.ج. فويد الذي كان أوّل من نسخ ودرس المخطوطة بين عامي ١٧٧٢ و ١٧٧٥. فيما بعد، قام إي. دولوريير ، حوالي عام ١٨٤٠ بنسخها وحفظت نسخته في المكتبة الوطنية الفرنسيّة [قبطي ٤]. هذا ويصف جزء من النص سقوط صوفيا وهي كيان غنوصيّ كما يصف توبتها فخلاصها.

النص مكتوب بلغة قديمة من نواح عديدة وأغلب الظنّ أنّه ترجمة من اليونانيّة، ورغم صعوبة تعريفه فإنّه مثير للاهتمام. يرد على شكل سلسلة من الحوارات تجري بين اليسوع ومريم المجدليّة وحواريين آخرين [نرى في الصفحة المعروضة هنا بداية حوار: «تقدّمت مريم المجدليّة وقبّلت قدمَي اليسوع وقالت: [يا سيّدي،]...[ترى كيف يمكن للسرّ الخفي أن ينطوي على اثني عشر سرّا بينما ليس للغيب إلا سرّ وحيد؟] ثمّة مواضيع أخرى من التوراة مثل تأويل التراتيل والسحر المصري ونصوص غنوصيّة تشكّل مجموعة متجانسة حول كشف محنة الروح ومصيرها، ابتداء من الجسد حتى العالم الأعلى. أما الفرضيات الخاصّة بالانتماء الإيديولوجي لصاحب المخطوطة فعديدة. جلّ ما يمكن قوله إنّه لا يناقش النصوص المسيحيّة. وهذا دليل إضافي على تعقّد المسيحيّة المصريّة في بداياتها.

آ.ب.

١٨
غلاف الكرّاس الثاني أوراق البردي القبطية مخطوطات نجع حمادي

(مصر العليا)

أواسط القرن الرابع ،
جلد،
٢٧,٣ × ٢٨,٦ سم (بالنسبة للحافة الخارجية) × ١٥,٥ إلى ١٥,٦ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
١٠٥٤٤
اقتناه المتحف القبطي بتاريخ ٩ يونيه ١٩٥٢
المراجع: « فان ريجيرمورتر»، ١٩٦٠، ص. ٢٢٥/ ٢٣٤؛ كذلك ١٩٦٢، ص ٣٢/ ٣٣؛ج.دوريّس ١٩٦١،ص ٤٣/ ٤٥
ج. م. روبنسون ، ١٩٧٤، ص/ ٧/ ١٩، كذلك ١٩٧٨،ص٢٣-٧٠؛ كذلك ١٩٨٤،ص . ٧١/ ٨٦ ، كذلك ١٩٨٦، ص. ٢/ ٢٥،
ج.و.ب.بارنز، ج. م. براون، ج. سي، شيلتون، ١٩٨١،
ج. أ. زيرماي، ١٩٩٩، ص. ٧/ ١٤


١٨
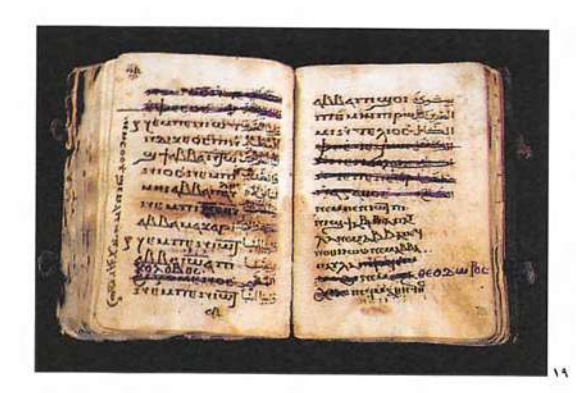
تشكّل مخطوطات نجع حمّادي القبطيّة إحدى المجموعات النادرة من ورق البردي المحفوظة في كراريس بغلافها الأصلي. تتميّز الكراريس الأحد عشر [وبقيّة الثاني عشر] بقدمها [أواسط القرن الرابع] وطريقة صنعها: كرّاس واحد من أوراق البردي المطوية.
تتطلّب صناعة غلاف من هذا النوع جلد ماعز أو خروف بحيث يقع جانب الوبر من الخارج. كانت المقاييس الأصليّة لجلد الكرّاس الثاني٥٢,٣سم×٣٩,٨سم. وكان الجلد مدعّما من الداخل بطبقات عديدة من البردي تمّ استعمالها أو لم تعد صالحة للاستعمال، استطاع ج.و.ب بارنز أن يحدّد تاريخها.
أما في التجليد المقوّر للكرّاس السابع مثلا، فإنّ بعض أوراق البردي الوثائقيّة كانت مؤرّخة بتاريخ ٣٤١ و٣٤٦ و ٣٤٨.
كان جلد المخطوطة يقطع وفقا لحجم أكبر بقليل من رزمة الأوراق المخصّصة للتجليد ثمّ يبسط من الأعلى والأسفل على التجليد المقوّر ويلصق على قسمَي الغلاف عند الصنع.
كان الطرف الخارجي لغلاف الوجه يتجاوز قليلا بقيّة المقاييس كي يحصر رزمة الأوراق ويسمح لشريط من الجلد يتم لفه حول الكتاب مرّات عديدة ليضمن إغلاقه إغلاقا محكما. في بعض الأحيان، كانت تستخدم بعض الشرائط الإضافيّة في أعلى الغلاف وأسفله كأقفال. أما طي الأوراق فكان مدعّما بسيور من الجلد، يمرّ خيط التجليد على الورق من مكانين ثمّ ينضم إلى ظهر الغلاف المدعّم بدوره. يحتوي غلاف الكرّاس الثاني على طيّات مثلثة يمكن استعمال إحداها كلسان العلامة. الغلاف مزيّن برسوم مجسّمة وملوّنة بألوان عديدة، مع أفاريز تتخذ شكل الحلزون وسطور مزدوجة ومائلة، نلحظ كذلك علامة «عنخ» الفرعونيّة.
اشتهر هذا الغلاف لأن الكرّاس الثاني يحتوي على مجموعة من ١١٤ قولا مشكوكًا في صحّتها ومنسوبة إلى اليسوع ونخصّ بالذكر «إنجيل توما» إلى جانب مقالات غنوصيّة أخرى مثل إنجيل يوحنا المشكوك في صحتها وإنجيل فيليب وأقنوم الأرخونت [حكّام أثينا السبعة] وبداية العالم وتأويل الروح وكتاب توما الرياضي.

ج.د.د.

١٩
كتاب القدّاس بالقبطيّة البحيريّة والعربيّة

مصر السفلى [؟]
القرن السادس عشر أو السابع عشر
ورق، ١٦×١٢سم
مجموعة خاصة
معرض: بيريجو، ١٩٩١، رقم ١٢٠

هذه الفئة من المخطوطات التي تحتوي على صلوات طقوسيّة منتشرة كثيرا في المجموعات.
المخطوطة المعروضة هنا نموذج من طقوس القديس باسيليوس المستعملة في الكنيسة القبطيّة في الأوقات العاديّة بينما طقوس القديس كيرلس والقديس غريغوريوس مخصصة لأوقات معيّنة في السنة.
يبدو أنّ كتاب القدّاس هذا استعمل كثيرا ورمّم بطريقة سطحيّة.. تكمن طرافته في أنّه تعرّض لنمط من الرقابة إذ شطّبت بعض الأسماء في الصلاة القربانيّة: أسماء البطاركة المعادين للمجمع الديني في «خلقدونية»: «ديوسقورس وثيودوس وديميتريوس الأنطاكي وساويرس الأنطاكي» وكذلك أسماء المجامع الدينيّة في القسطنطينيّة وإفسس حيث انتصر آباء كنيسة الإسكندريّة.
والملاحظ أنه تم الاحتفاظ باسمي «أثناسيوس وكيرلس» السابقين للانشقاق الذي حدث في الكنيسة . وغالب الظن أنّ

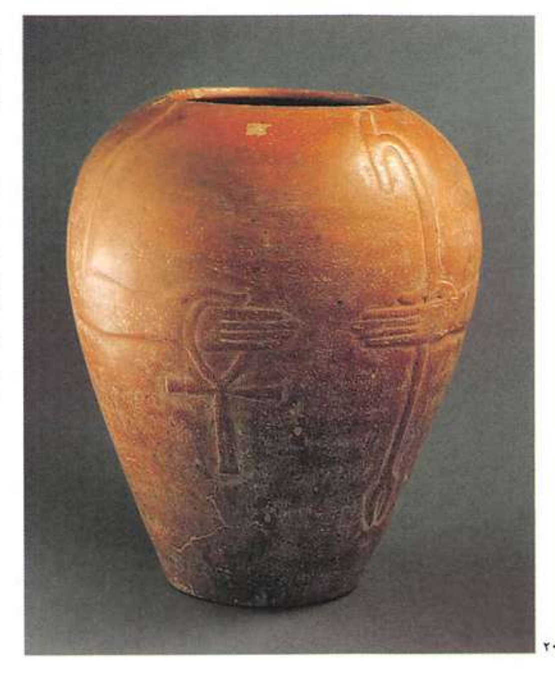

١٩

المخطوطة كانت يوما بحوزة قسّ روم كاثوليك انضمّ إلى المجمّع الديني لكليكية.
وقد تسمح دراسة معمّقة للحواشي المكتوبة بالعربيّة أن نستعلم أكثر في هذا الأمر.

أ.ب.

٢٠
إناء لحفظ أحشاء الميت قبل تحنيطه.

مصر، الإمبراطورية الوسيطة
فخّار مدهون ومصقول،
طول: ٢٨سم،قطر:٢٣,٥ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الأثريات المصريّة
أي٢٥٢٧٣
تمّ اقتناؤه عام ١٩٥٢
معرض: بايون، ١٩٨٢، الصورة ١٢


٢٠

كانت هذه الأواني تخصّص للاحتفاظ بأحشاء الجثّة قبل التحنيط وتوضع تحت حماية الآلهة. كان عددها أربعة أوانٍ ترمز إلى أبناء «حورس» الأربعة.
إن تسمية هذه المرمدة بإناء كانوب يعود للخلط الذي جرى بين الإناء الذي يعلوه غطاء عليه رأس الإله أوزيريس، وهو الشكل الذي اتّخذ لتمثيل هذا الإله في مدينة كانوب وأواني الأحشاء التي تعلوها هي أيضا أغطية برؤوس.
والملاحظ هنا أنّ الإناء المعروض قد فقد غطاءه.
على جوف الإناء، تمسك يد الصليب الفرعوني «عنخ» بينما تمسك اليد الأخرى علامة «واس»، رمز القوّة. تدلّ هذه الرموز على النسب القائم بين الصليب الفرعوني القديم والصليب الدائري الرأس المسيحيّ.
روى المؤلف المسيحي للقرن الخامس «روفينوس» في كتابه تاريخ كنسيّ أن المسيحيين كانوا يرسمون صلبانا على جدران المدينة أثناء تدمير السيرابيوم في الإسكندرية. عند ذلك ذُكرت نبوءة فرعونيّة تقضي بأنّ الشعائر المصريّة سوف تزول مع ظهور الصليب «عنخ».

ك.ل ـ ك.

٢١
ستارة من القماش مزيّنة بصلبان ذات الرؤوس الدائرية

مصر، القرن السادس/القرن السابع
بساط من الكتّان والصوف،
٤٦×٣٠ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الأثريات المصريّة
أف ٥٥٥٦
المراجع: ب. دو بورجيه، ١٩٦٤، أي١٠٧، م ـ هـ روتشوفسكايا، ١٩٩٠، ص.٨٠


٢١

نرى خطًا من خمسة صلبان ذات الرؤوس الدائريّة مرسوما بين شريطين كلاهما مضفور (مجدول) وملوّن. الصليب في الوسط أحمر اللون بينما الصلبان الأخرى أرجوانيّة. كل دائرة مزيّنة بصليب يوناني أو بطغراء المسيح. في أسفل القماش، ثمّة صليب آخر دائري الرأس وأرجواني اللون لكنّه غير مكتمل الشكل ومقرون بعلامات أخرى.
أمّا علامة «عنخ» القديمة التي كانت تعني «الحياة» عند الفراعنة فقد استعملت في العهد المسيحيّ كرمز للصليب الظافر.
لاحظنا أنّ العلامة هذه مقرونة بعلامات مسيحيّة أخرى في قطعة القماش هذه ولكنّنا نجهل استعمالها ويقال إنّها استعملت كغطاء للمذبح. تمّ الاحتفاظ بجزء من قماش مزيّن بالطريقة نفسها في متحف فيكتوريا ومتحف ألبيرت بلندن.

ر.ك.

٢٢
نصب (شاهد) جنائزي

كوم أبو بيلو
القرن الثالث،
جير،
٢٨×٢٠ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
١٢٣٤٧
المرجع: ج. جبرا، ١٩٩٣، رقم ١



٢٢

يواجهنا المتوفي في هيئة مصلٍ ويرتدي ملابس على الطريقة اليونانيّة. يقف داخل مصلّى مشكّل من مثلّث ذي قاعدة مخصّصة للتماثيل يدعمها عمودان لهما تيجان. فوق رأس الفقيد ويديه المفتوحتين، نرى شيئا له شكل القوس اعتبره البعض شالا جنائزيًا مبروما أو حصيرا منسوجا من الخيوط النباتيّة يستعمل لإغلاق مدخل الضريح.
من جانبَي الفقيد، نلحظ حورس الصقر، إله الشمس، مالك الحياة وأنوبيس، ابن آوى، مرشد الموتى في رحلتهم إلى الحياة الأخرى.
أما الكتابة اليونانية فتشير إلى اسم أبولوس الذي توفي قبل أن يبلغ سبعة عشر عاما.
نرى عناصر فرعونيّة وهيلينستيّة جنبا إلى جنب على النصب الذي كان ملونا بأكمله كما تشهد على ذلك بقايا الزخرفة الملوّنة.
أما الأنصاب الجنائزيّة التي عثر عليها في «كوم أبو بيلو»، فقد كانت تصنع وفقا لنموذج متكرّر: المصلي واقف كما في الصورة والوليمة الجنائزية هيلينستيّة الأصل.

ر.ك.

٢٣
نصب (شاهد) جنائزي

الفيوم ، العصر البيزنطي،
جير،
٤٥×٣٦,٢ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الأثريات المصرية،
إي ٢١١٤٧
اقتناها سيمور دي ريشي في الفيوم
عام ١٩٠٥ ،
إيداع متحف جيميه
معرض: لاتيس، ١٩٩٩ ، رقم ٦٢، ص . ٢٣٤


٢٣

يقف شخصان، المتوفي وأخته، على هيئة مصليين أسفل عقدين. وتبدو حركة الصلاة مضخّمة بسبب شكل الأيدي غير المتجانسة. ينحدر شكل الأنصاب المسيحيّة من شكل الأنصاب الرومانيّة ولا سيّما تلك التي عثر عليها في «كوم أبو بيلو» في الدلتا والتي تمّ صنعها من القرن الأوّل حتى القرن الرابع. فالقسم الأعلى من النصب مخصّص لشاهدة القبر التي تتضمن ستّة أسطر: «يا ربّ امنح الراحة إلى روح عبادك، الأنبا كير [...] وحَنة[؟] أخته، لقد انتقلا إلى الراحة الأبدية في ١١ من شهر فار» [موتي].
يبدو أنّ الأخ والأخت قد توفيا في اليوم نفسه.لكن اليوم والشهر المذكورين هنا لا يكفيان لتحديد السنة.

م.- هـ.ر.

٢٤
طبق من الفضة
رسم عليه ملك ساساني

مصر،القرن السادس.
فضة، قعر الطبق من الذهب،
القطر ٢٦سم
سان بطرسبرج ،
متحف الإرميتاج،
س ٢٥٠
عثر عليه عام ١٩٠٨ في ستريلكا في مقاطعة بيرم،
المراجع: إي،آ. أوريلي، ك،ف. تريفير، ١٩٣٥، ب، أو. هاربير، ب. مايبرز، ١٩٨١، الجزء الأول، ك، ف. تريفر، ب. ج، لوكوبين، ١٩٨٧

ثمة مشهدان أحدهما مصور فوق الآخر. في المشهد الأعلى، نرى ملكا جالسا على عرش يحيط به أصحاب الرتب العالية وحاشيته يقفون كل اثنين معا، وأيديهم متصالبة فوق صدورهم. أما أقدام العرش فمزينة بتمثالين لبيغاز يبينان العلاقة بين الملك وحاميه: الإله ميترا المجسد بهر تجره خيول مجنحة. (العرش ذاته مرسوم على كأس شهيرة، ذهبية اللون، من الزجاج والكريستال، توجد في المكتبة الوطنية الفرنسية).
يمكن أن ننسب تاج الشاه إلى أحد الملوك الساسانيين، ابتداء (بنيروز) (٤٥٩/٤٨٤) حتى خسرو الثاني (٥٩١/٦٢٨). وأغلب الظن أن الأمر يتعلق هنا بالشاه خسرو الأول، نظرا إلى أنه قسم الدولة إلى أربع مناطق عسكرية ترأسها أربعة جنرالات. إلا أن الرجال الأربعة ذوي الأيدي المتصالبة الممثلين في القطعة المعروضة ليسوا بالضرورة جنرالات بل يجوز أن ينتموا إلى سلالات ملكية تم إخضاعها، على عادة ما كان يجري حسب بلوتارك، في القرن الأول من الميلاد، في بلاط ملك أرمينيا، الذي قلد عادات الفرس وكان محاطا بالمهزومين: «كان يترك دوما أربعة منهم بالقرب منه بصفتهم مرشدين أو حراسا، فحين كان يركب الخيل، كانوا يجرون خلفه مرتدين ثياب الخيتون الإغريقية القصيرة جدا، وحين كان الملك جالسا يبحث في أمور الدولة ، كانوا يقفون على جنب، متصالبي الأيدي. يبدو أن هذه الهيئة كانت تعبر لدى صاحبها عن الاعتراف بتبعيته». (بلوتارك، لوقا، ٢١).
تذكر الملابس ووضعية السيقان لدى الأشخاص الواقفين تفاصيل الرسوم الجدارية لمدينة ديلبيردجين الأفغانية،


٢٤

أما وجه الملك فيشبه وجه الملك نيروز المرسوم على أحد الأطباق الفضية المحفوظة في متحف الإرميتاج. من المحتمل أن يعود تاريخ القطعة إلى القرن السادس.
عند ذلك، قد يكون الملك المعتلي العرش كافاد الأول، [٤٨٨/ ٤٩٧ – ٤٩٩/ ٥٣١] والقناص الراكب على الحصان، في أسفل الطبق، ولي عرشه خسرو الأول (٥٣١/٥٧٩).
تشير الكتابة على ظهر الطبق إلى اسم وصفة المالك.

ب. م.

٢٥ «أ» و «ب».
زوج طماق

مصر(؟) عثر عليها في أنتينويه (الشيخ عباده/ملوى)
القرن السابع(؟)
صوف،
٧٣× ٥٥سم
مدينة ليون، متحف الأقمشة ، وباريس، متحف اللوفر، قسم الأثريات المصرية، ٩٠٨. إي. ١١٧ و إي٢٩٣٢٣
هبة من دولة مصر تقاسم الحفريات، ١٩٠٨،
المرجع: دي. بينازيت، ١٩٩١

كانت قطع القماش المَخيط على شكل أنبوب يزلق على الساق ويثبته رباط على حزام الفارس. وكثيرا ما نرى هذا الملبس في فنون تدمر وبارث ولدى الساسانيين، يرتدونه على البنطال، وكانت بعض قبور أنتينويه (الشيخ عباده/ملوى) تحوي أطمقة ومعاطف وقمصانًا إيرانية الطراز. ويجوز أن تأتي القطعة الصغيرة الصوفية ذات اللون الأزرق والأخضر المحفوظة في مدينة ليون من أحد هذه المعاطف. ثمة نوع من الأطمقة يبدو مستوردا نظرا لنوعية قماشه : كاشمير مزخرف بالحرير وطريقة صنعه: (القَصة، ثنيات عريضة نحو الداخل، تطريز بشرائط ورباط على شكل قلب). أما النوع الآخر من الأطمقة فهو مزين برسوم ساسانية ولكنه مخيط على الطريقة القبطية، أي منسوج من قطعة واحدة من الصوف. يمكننا أن نتبين من طرازه أنه مصري الصنع. وينتمي زوج القماط المعروض هنا إلى هذه الفئة .

تقلد الشرائط المطرزة للجزء الأسفل أنسجة الحرير المخيطة على الملابس الشرقية، ذات القلوب المنثورة والرسوم المدرجة على شكل تخميسات. في مشهد المعركة التي يتواجه فيها الفرسان الرماة مع جيش من المشاة المرتدين الوزرات، نلاحظ المفارقة بين فوضى القتال وصخبه وهدوء الملك المتقلد العرش ماسكا سيفه. إن صورة الملك هذه شبيهة بصورة ملوك فارس المنقوشة على الكؤوس الساسانية[الكتالوج٢٤]. فالشرائط المتطائرة فوق ظهورهم اعتبرت خطأ كقرنين أزرقين يفلتان من العرش بينما صور الأخير على طريقة الكرسي البيزنطي، أي مغلف بحشوة، خلافا للمقعد الساساني حيث ترص مخدات صغيرة من جانب واحد. أما شعر الملك فهو طويل ويسقط بإهمال على كتفيه خلافا للتسريحة الدقيقة لدى العاهل الإيراني.

د. ب.


٢٥أ


٢٥ ب



اللغــة



الكتابة واللغة
والكتب

آن بودور

الكتابة واللغة والكتب

كي نتفادى أي غموض أو التباس حين نتحدّث عن اللغة، ينبغي أن نذكّر بأن كلمة «قبطي» نفسها تعني من حيث الأصل «مصري»، وذلك انطلاقا من المصرية الفرعونية h(e)t ka-ptah وتعني حرفيا «حوت كا ـ بتاح» أي ممفيس، أي مصر. فاليونان ابتكروا كلمة «إيجوبتيوس» «مصري» التي أصبحت بالعربية «قبطي» وهي تشير إلى مسيحيِّ مصر، ومن هنا كلمة إكويتا بالفرنسية. لم يكن شامپليون على علم بأصل هذه الكلمة قبل أن ينجح في فك رموز الحروف الهيروغليفية، ومع ذلك كان مقتنعا على غرار العديد من علماء العصور السابقة مثل بيريك وكيرشير، بأن اللغة القبطية التي كان قد درسها بشوق هي أصلا اللغة المصرية وبأن معرفة اللغة القبطية سوف تفسح أمامه المجال للتوصل إلى ما كان يبحث عنه.

الكتابة: من الحروف الهيروغليفية إلى اللغة القبطية

قلنا سابقا إن اللغة القبطية هي أصلا اللغة المصرية إنما كتابتها كانت تختلف بالطبع. فالمرور من نسق الى آخر لم يتم بين ليلة وضحاها وكانت دوافعه عديدة ومختلفة. فالكتابة الفرعونية القديمة أصبحت معقّدة وصعبة الفهم أكثر فأكثر وكانت تنقصها دوما الصوائت التي تسمح بلفظ الكلمات لفظا جيّدا. ومن جهة ثانية وابتداء من فتح الإسكندر المقدوني للإسكندرية، بعام ٣٣٢ قبل المسيح، تغلغلت اللغة الإغريقية إلى مصر.وانطلاقا من القرن الثالث، جرت ثمّة محاولات لنقل اللغة المصرية إلى حروف إغريقية وذلك على أوراق البردّي السحرية وعلى لصائق المومياء. وهنا نلحظ التردّد الذي لازم القائمين عليها بالعمل لا سيّما فيما يخص مشكلة نقل الصوامت الموجودة في اللغة المصرية والمنعدمة في اليونانية. أفضت هذه المرحلة التي اتّسمت بالتجريبية إلى إنتاج وثائق مختلطة، جمعت تحت اسم وثائق قبطية قديمة. أخيرا، وإذا كان صحيحا أن الممارسات في علم السحر هي التي أفسحت المجال أمام تغيير النظام الكتابي [فالعزائم السحرية لكي تكون فعّالة لا بدّ أن تلفظ دون أخطاء] فالصحيح أيضا أن المسيحية هي التي أتمت العملية على أكمل وجه، ولأنه كان لا بدّ من ترجمة التوراة والإنجيل على نطاق واسع بغية تعميم التبشير بها، تمّ تثبيت الأبجدية القبطية بصفة نهائية بحيث تشكّلت حروف الأبجدية الإغريقية البالغ عددها أربعة وعشرين حرفا بالإضافة الى سبعة رموز مقتبسة من الكتابة الديموطيقية، وهي مرحلة متطورة في اللغة المصرية.

الأبجدية القبطية

الحروف المقتبسة من اليونانية

ⲁ (a), ⲃ (b), ⲅ (g), ⲇ (d), ⲉ (e), ⲍ (z), ⲏ (ê), ⲑ (th), ⲓ (i), ⲕ (k), ⲗ (l), ⲙ (m), ⲛ (n), ⲝ (ks), ⲟ (o), ⲡ (p), ⲣ (r), ⲥ (s), ⲧ (t), ⲩ (u), ⲫ (ph), ⲭ (kh), ⲯ (ps), ⲱ (ô)

الحروف المقتبسة من الكتابة الديموطيقية وأسلافها الهيروغليفية

ϣ (ch) — (bilittère *Š?*)
ϥ (f) — (*F*)
ϫ (dj) — (bilittère *Ḏ?*)
ϭ (k mouillé ou tch) — (*K*)
ϩ (h), aspiration faible — (*Ḥ*)
ϧ — (bilittère *Ḫ?*)
(n'existe qu'en dialecte bohaïrique, marque une aspiration forte, d'ordre guttural, comme dans « ach » de l'allemand.)
ϯ (ti ; aussi verbe « donner ») superposition de ⲧ et ⲓ et/ou (*DJ* « donner »)



اللغة: المرحلة النهائية للغة المصرية

وهنا يمكننا التساؤل هل هذه اللغة هي اللغة المصرية القديمة عينها؟ نستطيع الردّ بالإيجاب، إذا توقفنا عند المخطوطات القبطية الأولى في القرن الثالث للميلاد دون أن ننسى مع ذلك أن وضع لغة المخطوطات القبطية الأولى في القرن الثالث هو وضع لغة محكية تطوّرت أكثر بكثير من اللغة التي تمّ نقلها منذ آلاف السنين عبر النقوش الهيروغليفية. ويكفي شاهدا على ذلك أن نورد بعض الإثباتات الهامة:

تطور النظام النحوي: تحوّل نظام الأفعال في القبطية إذ تمّ الانتقال من التركيب المصري القديم «فعل+فاعل» الذي كان يتضمن شتى المعاني الزمانية إلى نظام يحتوي على «سابقة+فاعل+فعل» حيث تشير السابقة إلى صيغة الزمان أو الفعل. ولدينا علامات عديدة على تطور هذا في النصوص المصرية السابقة قبل المرحلة القبطية.

المفردات: خلال فترة التعايش الطويلة بين اللغتين الإغريقية والمصرية، استعارت هذه الأخيرة العديد من المفردات اليونانية وهي تظهر بكثرة في القبطية،ليس على مستوى المعجم المسيحي فحسب، بل في كلمات الحياة اليومية والعديد من الأدوات المنطقية ذات الاستعمال المزدوج مع المفردات المحلية.

نصب تذكاري أ.ف ٦٢٦٥(راجع كتالوج ٢٨).

ⲤⲨⲚ ⲐⲰ̄ + ϨⲢⲀⲒ Ϩ̄Ⲙ ⲠⲞⲞⲨ ⲚϨⲞ-
ⲞⲨ ⲠⲀⲢⲘϨⲞⲦ ⲤⲞⲨⲂ̄ *ⲘⲀⲢϮ*-

ⲞⲚ Ϯ̄Ϥ̄Ⲑ̄ · Ⲛ̄ⲦⲀϤⲘ̄ⲦⲞⲚ Ⲙ̄ⲘⲞϤ
Ϩ̄Ⲙ ⲠⲈⲬ̄Ⲥ̄ Ⲓ̄Ⲥ̄ Ⲛ̄ϬⲒ Ⲡ*ⲘⲀⲔⲀⲢⲒⲞⲤ* +
ⲐⲈⲰⲆⲰⲢⲞⲤ Ⲩ̄Ⲓ̄Ⲩ̄ *ⲘⲀⲔⲀⲢⲒⲞⲤ*

مع الله+اليوم
في الثاني من برمهات
سنة الشهداء عام ٦٩٩،
انتقل إلى
رحمة المسيح يسوع

ⲘⲒⲚⲀ Ⲛ̄ⲦⲈ ⲤⲈⲨⲎⲢⲞⲤ ⲠϨⲀⲘϢⲈ

ⲠⲢⲘⲦ*ⲠⲞⲖⲒⲤ* ⲤⲚⲎ
Ⲡ̄Ⲟ̄Ⲥ̄ Ⲓ̄Ⲥ̄ *ⲠⲈ*Ⲭ̄Ⲥ̄ ⲈⲔⲈ-
ϮⲘ̄ⲦⲞⲚ ⲚⲦⲈϤ*Ⲙ*-
ⲀⲔⲀⲢⲒⲀ Ⲛ̄ *ⲮⲨⲬⲎ*
Ϩ̄Ⲛ Ⲛ*ⲦⲞⲠⲞⲤ* Ⲛ̄ⲦⲀ*Ⲛ*-
ⲀⲠⲀⲨⲤⲒⲤ ⲚⲄ̄ⲚⲞϪϤ̄
ⲈϬⲞⲨⲚϤ̄ ⲚⲀⲂⲢⲀⲀⲘ ⲘⲚⲒⲤⲀⲔ ⲘⲚ

ⲒⲀⲔⲰⲂ ϨⲘ ⲠⲈⲔ*ⲠⲀⲢⲀϮⲤⲞⲤ* ϨⲚ ⲞⲨ

ⲘⲀ ⲚⲞⲨⲞⲦⲂ ⲈⲦϨⲒϪⲚ ⲞⲨⲘⲞⲞⲨ

ⲚⲘⲦⲞⲚ ⲠⲘⲀ ⲚⲦⲀϤⲠⲰⲦ ⲈⲂⲞⲖ
ⲚϨⲎⲦϤ ⲚϬⲒ Ⲧ*ⲖⲨⲠⲎ* ⲘⲚ ⲠⲀϢⲀϨⲞⲘ
ϨⲒⲦⲚ ⲠⲞⲨⲞⲈⲒⲚ ⲚⲚⲈⲔⲠⲈⲦⲞⲨⲀⲀⲂ
Ϥ̄Ⲑ̄

المرحوم ثيودوروس، ابن
المرحوم مينا، ابن سيڤير
النجّار، ويقطن مدينة إسنا،
ياسيّدنا المسيح، أعط روحه
الطاهرة الراحة الأبدية في
فسحات جناتك، وانقله إلى
جانب إبراهيم وإسحق
ويعقوب، إلى جنّتك، في
مكان يقع فوق ماء هادئة،
مكان هجره الحزن
والتألم/باسم نور قديسيك،
آمين.

(تظهر الكلمات الإغريقية بالخط المائل. بالنسبة لكلمة الله، لم تستعمل الكلمة الإغريقية (تيوس) إلا في بعض النقوش: تستعمل القبطية عادة الكلمة المصرية القديمة (نثر) التي تؤدي إلى كلمة (إله). أما الخطوط الأفقية الصغيرة فوق بعض الحروف فتشير إما إلى اختصارات، نذكر مثلا XC وهو اختصار كريستوس، وإما إلى التقطيع «وضع المقاطع»، ينبغي مثلا قراءة الكلمة الثالثة من السطر الثالث entafemton).

أما أسماء الأشخاص فمتنوعة، منها الأسماء المصرية مثل مينا أو بائيس واسم إيزيس ومنها الأسماء ذات الأصل اليوناني مثل سيڤير (ساويرس) أو ثيودوروس، ومنها الأسماء التوراتية.بالمقابل، فإن أسماء المواقع ظلت ثابتة على نحو لافت للنظر، فمثلا لا تزال مدن عديدة تحمل الأسماء نفسها من العصور القديمة إلى يومنا هذا، حتى



كتاب طقوس: من القرن الرابع عشر (؟)، التجليد من القرن السادس عشر، (كتالوج ٤٣)
عليه عنوان على الغلاف : كتاب مواعظ، باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية (الأقباط٣٩).

من جهة اليمين: إنجيل قبطي بحيري من الأناجيل الأربعة منسوخ على الرّق، (كتالوج ٥٦)
الوجه القبلي، ١١٧٨/١١٧٩، باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية (الأقباط١٣).

١. البحر المتوسط
٢. الإسكندرية
٣. كيليا
٤. وادى النطرون
٥. اللهجة البحيرية
٦. القاهرة
٧. منف
٨. اللهجة الفيومية
٩. مدينة الفيوم
١٠. البهنسا
١١. لهجة مصر الوسطى(البشمورية)
١٢. الأشمونين
١٣. اللهجة الصعيدية
١٤. اللهجة الأسيوطية
١٥. أسيوط
١٦. البحر الأحمر
١٧. أخميم
١٨. اللهجة الأخميمية
١٩. نجع حمادى
٢٠. الأقصر

بعد فترة الهلّينية: الحضارة اليونانية. نذكر على سبيل المثال أن مدينة أوجدوآد الكبرى الإلهية كانت تدعى بالمصرية ثمانية وسمّاها اليونان هيرموبوليس، مدينة هيرمس، لكن الأقباط ظلوا يسمونها ثمانية واليوم أصبح اسم المدينة التي لم يعد لها أهمية أشمونين.

لهجات عديدة: إن اللغة التي أصبحت متداولة في القرن الثالث متفرعة إلى لهجات عديدة/تتسم بالتفرع اللهجي/.
وربما كانت على هذه الحال منذ أصولها، غير أن كتابة الصوائت وحدها هي التي سمحت بالتأكد من ذلك. ففي الفترة القبطية الأكثر قدما، يمكننا تعداد ما لا يقل عن ستّ لهجات أدبية كبرى تتالى جغرافياً بمحاذاة وادي النيل وتتسم بعضها بتغيرات عدّة. (راجع خريطة اللهجات فيما يلي) تعطي اللوحة التالية لمحة عن الوضع

égyptien اللغة المصرية القديمة	B اللهجة البحيرية	F اللهجة الفيومية	M اللهجة البشمورية	S اللهجة الصعيدية	L اللهجة الأسيوطية	A اللهجة الأخميمية
RMT (homme) رجل	ⲢⲰⲘⲒ	ⲖⲰⲘⲒ	ⲢⲞⲘⲈ	ⲢⲰⲘⲈ	ⲢⲰⲘⲈ	ⲢⲰⲘⲈ
SN (frére) أخ	ⲤⲞⲚ	ⲤⲀⲚ	ⲤⲀⲚ	ⲤⲞⲚ	ⲤⲀⲚ	ⲤⲀⲚ
RN (nom) اسم	ⲢⲀⲚ	ⲖⲈⲚ	ⲢⲈⲚ	ⲢⲀⲚ	ⲢⲈⲚ	ⲢⲈⲚ

المعقد. وستفرض اللهجة الصعيدية نفسها على بقية اللهجات في وادي النيل في القرون اللاحقةلأنها كانت محايدة أكثر من غيرها. أما في الشمال الغربي فستظل اللهجة الفيومية (نسبة إلى واحة الفيوم) متداولة حتى القرن العاشر. وفي الشمال، ظلّت اللهجة البحيرية متداولة (وهي كلمة عربية تشير إلى دلتا النيل) وأصبحت ابتداء من القرن العاشر لغة الطقوس في الكنيسة القبطية ولا تزال حتى اليوم.

أما فيما يخص تاريخ انقراض اللغة القبطية كلغة حيّة فالآراء متضاربة في هذا الشأن. يمكن القول إن العربية فرضت على حساب غيرها في فترة مبكرة جدًا:آلت القبطية منذ القرن التاسع إلى الزوال وفي القرن الثاني عشر، أدخلت الكنيسة القبطية استعمال اللغة العربية بصفة رسمية. بيد أن بعض الرحالة الغربيين في القرن السابع عشر سمعوا السكان في بقاع نائية يتكلمون القبطية، مما يعني مقاومة المناطق النائية للغة لفترة طويلة. وبصفة عامة، كان الوضع في القرن الثالث عشر خطرا لدرجة أن قرر مجموعة من العلماء وضع البنى اللغوية بشكل مكتوب. وقد قدّم أحدهم عمله قائلا: إن اللغة القبطية قد توارت على صعيد اللغة العامية، رأى آباء نوابغ أن يضعوا مقاييس للترجمة تشمل اللغة كلها والأسماء والأفعال - باريس، المكتبة الوطنية،(الأقباط٤٤،١٥٦صفحة).أخيرا، كانت الأعمال الجبارة هذه التي قام بها هؤلاء العلماء الأقباط حاسمة إذ تناقلت الأجيال التالية ثمرة أعمالهم وبفضلهم ألفت كتب النحو الحديثة.

الأدب: أصالة مصرية محضة

ترجمات

كان الأدب المصري أوّلا وقبل كل شيء ترجمة ولا سيما ترجمة نصوص الكتاب المقدّس انطلاقا من اليونانية. ولربما كانت ترجمة العهد الجديد والمزامير تحتل الأولوية في اللهجات كافة. أما بالنسبة لترجمة العهد القديم، فالوضع لم يكن واضحا، ولم تكن ترجمة مختلف النصوص متجانسة دوما، كما أن بعض النصوص لم تكن مؤكدة. وفي وقت مبكر كذلك، تمّ ترجمة بعض النصوص المزيفة الشهيرة مثل الراعي «هيرماس» وبعض الأعمال لآباء الكنيسة مثل «رسائل كليمانتين التقوية». لم تتسم الديانة المسيحية المصرية في بداياتها بالتماثل والتجانس وكذا الإنتاج الأدبي الذي عكس هذا التنوّع:ولذا نجد جنبا إلى جنب النصوص الغنوصية والمانوية والأعمال الزهدية لمؤسسي الحركة الرهبانية وأعمال باخوميوس خاصة المحفوظة باللغة القبطية. وخلافا لما قد نعتقد، فإن الترجمات هذه ليست ثانوية على الإطلاق: فبالنسبة لبعض المجالات، تشكل المرجع الوحيد، نظرا لفقدان النسخة اليونانية الأصلية (نصوص نجع حمادي الغنوصية على سبيل المثال)، أما بالنسبة لمجالات أخرى، ولا سيّما لبعض الكتب المقدّسة، فهي تحتوي على نصوص أقدم من تلك التي حفظت باليونانية أو مختلفة عنها تماما.

أعمال محلية

في نهاية القرن الرابع، ترأس القس شنودة دير أتريب في الصعيد المعروف اليوم تحت اسم الدير الأبيض بسوهاج وألّف بالقبطية عشرات المواعظ والرسائل التي نقلها إلينا علماء جاؤوا فيما بعد. ولا بد من القول إن أعمال القس هذه تبيّن أفضل من غيرها غنى اللغة القبطية ودقّتها. وفي القرن السادس، بعد انشقاق الكنيسة القبطية عن بيزنطة، خلال المجمع الديني في «خلقدونية» عام ٤٥١، بدأت تزدهر حركة أدبية محلية يسيطر فيها تاريخ القديسين مثل آلام الشهداء وسير القديسين ومدح الأبطال حيث يكثر تدخل الملائكة والمعجزات، ويمكن ملاحظة الموروث الوثني للديانة القديمة يطفو على وصف جهنّم وعذاب الروح بعد الموت. كما أن هذه النصوص غنية بالتفاصيل



معجم قبطي من الوجه البحري لأيام الأحد في فترة الصيام، على ورق (كتالوج ٥٨)، وجه بحري (؟)، ١٥٥٥، باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، (الأقباط ١١٤).

الخاصة بالحياة اليومية والمواقع الجغرافية. ترجمت بعضها من الصعيدية إلى البحيرية، في وقت بدأت فيه إحدى اللهجتين تحل محل الأخرى تدريجيا ويضمحل التأليف الأدبي بالقبطية تقريبا.

نصوص ثنائية اللغة

سرعان ما أعيدت ترجمة النصوص المقدّسة والطقسية والوعظية وتاريخ القديسين باللغة العربية. وهكذا لم يتمّ الاحتفاظ بقسم من الأدب القبطي إلا بفضل الناقلين العرب. أما الكتب الطقسية ،كما نعرفها اليوم، والتي يحتوي العديد منها على موروث قديم جدًا وعبارات يونانية، بينما يبدو البعض الآخر منها قد أُلف بالعربية مباشرة،فهي تعود إلى تلك الفترة. ولم يجمّد الانتقال إلى لغة ثانية النشاط اللاهوتي بل ازدهرت على يد كتاب أقباط، في القرن الثالث عشر والرابع عشر ، أنواع أدبية جديدة مثل التاريخ والتمجيد. إلا أننا لن نخوض هذا المجال هنا.

النصوص الوثائقية: الحياة اليومية، العامة والخاصة

في زمن الإدارة البيزنطية، كانت لغة الصكوك الرسمية اللغة اليونانية وفي العصر الإسلامي أصبحت العربية. وكان الهامش ضيقا بينهما للتعبير بالقبطية ومع ذلك فإن معظم الوثائق التي كتبت بالقبطية تعود إلى الفترة الواقعة بين القرن السادس والثامن.

المساند: كانت صكوك القانون العام الهامة كما هو الحال بالنسبة للرسائل الخاصة تدوّن عادة على ورق البردي. وغالبا ما يجري الاستعاضة عن هذه المادة المكلفة في الوثائق القبطية الثانوية الأهمية بمواد أخرى، يمكن العثور عليها بسهولة وقليلة الكلفة، مثل شقف الأواني الخزفية وشظايا الكلس (يطلق عليها مصطلح شامل هو أوستراكا). وليس غريبا أن نرى مرسل رسالة كتبت على مادة مثل هذه أن يعتذر للمرسل إليه لأنه لم يجد ورق بردي. كما أنه من المحتمل أن يلجأ إلى شخص آخر لأنه يجهل الكتابة.

النصوص الضريبية: وهي متوافرة للغاية وتؤكد عبء الضريبة المفروضة على الأفراد، أكانت على شكل الإيصالات الفردية أو القوائم المحرّرة لملك ما. ثمّة ضرائب مختلفة وردت بأسماء يونانية، أهمها الضريبة المفروضة على الفرد والتي يمكن تقسيطها على مرتين أو ثلاث، واستمر تطبيقها في ظل الفتح العربي. وفي «دجيمي» وهي أهم مدينة قبطية تقع على الضفة اليسرى لطيبة، تم العثور على مئات الإيصالات وكلها تدل على ازدهار نشاط الكتاب المحترفين أمثال أريستوفان وحنا وبسات، ونشاط الموظفين مثل «المخطط»/بالقاضي الأول/ الذي يصدّق على الصك.

القانون الخاص: وغالبا ما يعالج المسائل المتعلقة بالمال والاعتراف بالدين؛ ولذا تعكس الإيصالات ورهن الحيازة هشاشة الوضع الاقتصادي للأفراد. كما أنه يمكن الاقتراض أو تسليف سلع عينا أو حتى القيام بمقايضات. وتكثر هنا أيضا صكوك البيع والوصايا والعقود المختلفة ولا تخص العلمانيين بمفردهم بل الرهبان والأديرة المنخرطين أيضا في الحياة الاقتصادية والقانونية.

النصوص المدرسية والتقية والسحرية: كانت شقف الأواني الخزفية تستعمل بكثرة للقيام بتجارب عديدة على شكل تمارين نسخ أو مذكرات للتأمل أو حتى تمتمة صلوات لمطلقي الجنّ. وليس من السهل دوما أن نميّز بدقة نوعية النشاط المقصود خاصة أنه كان يجري غسل العديد من هذه الشقف لاستعمالها مرات عديدة.

المراسلات: إنها لربما الجزء الأكثر حيوية في الوثائق لأنها تحتوي على رسائل قصيرة أو طويلة حيث يجري الحديث عن الأشياء ذات الاستعمال اليومي أو الهموم اليومية وأحيانا المشاعر الحميمية.

فن وتقنيات الكتاب القبطي

ابتكارات واقتباسات: في الفترة الممتدة بين القرن السابع عشر التي شهدت قدوم المخطوطات القبطية الأولى إلى أوروبا ونهاية القرن العشرين، زوّدتنا المقتنيات العديدة والاكتشافات الأثرية المستمرة

بوثائق هامة للغاية ومتنوعة جدًا، سمحت لنا باستخلاص نظرة شاملة عن تطور الكتاب القبطي من ناحية وتزويد تاريخ الكتاب بصفة عامة بمعلومات ثمينة.

بدايات الكتاب: في القرون الأولى للديانة المسيحية، تمت الاستعاضة عن لفات الورق تدريجيا بالكتاب الذي نقلب صفحاته والمصنوع على شاكلة اللوحات المملوءة بالشمع للنقش والتي كانت تشكل دفترا متى ما تمّ لصقها. كان استعمال الكتاب عند الأقباط دارجا بينما ظلّت لفات الورق نادرة(يمكن أن نجد شاهدا أو اثنين على ذلك). وكانت الكتب الأولى مصنوعة من ورق البردي، أي كان يجري قص أوراق في لفيفة ومطابقتها ثمّ وضع الواحدة على الأخرى ،ثمّ طيّها لتصميم كرّاس: وقد ألفت مخطوطات نجع حمّادي بالغنوصية الشهيرة وفقا لهذا المبدأ وهي، بالإضافة إلى أهمية النصوص التي تحتويها، ذات أهمية بالغة لتاريخ الكتاب، إذ وجدها علماء الآثار، في حالة جيّدة، ولا تزال محفوظة بجلدتها، وهذا شيء نادر في حد ذاته.

وكان استعمال الكتاب ذي الكراريس العديدة، سواء أكان مصنوعا من ورق البردي أو الرّق، ينافس منذ البدء الكرّاس الواحد الذي قد يكون سميكا جدًا وذا سيئات عديدة. ولنا دلائل عديدة على ذلك ترقى إلى الفترة الممتدة بين القرن الرابع والسادس. ويمكن القول إن التقنية المستعملة لهذه المخطوطات بسيطةوهي تقضي بخرز أربع أوراق مطوية (أي ما يعادل ثماني صُفَيْحات (صفحات مزدوجة) تدعى رباعيات، لتشكيل دفتر يلصق فيما بعد بأطراف متن الجلدة المصنوع من الجلد وغالبا ما يكون جانبا الجلدة من خشب. وهنا أيضا لدينا بعض الوثائق بحالة جيّدة تتيح القيام بالملاحظات الدقيقة التالية: مخطوطة مكتبة بيربونت مورجان ,Glazier 67 وثائق الرسل بالعامية M، كتاب Mudil للمتحف القبطي بالقاهرة الذي تم اكتشافه في قبر فتاة (مزامير باللهجة M المخطوطات هذه من قياس صغير بـ١٥ سم طولا إلى ١٢ سم عرضا بشكل متوسطي) والنص مكتوب عامة على الصفحة كاملا. وفيما يخص الكتابة على الرّق فإن الصفحة مكتوبة بخط الريشة الدقيقة التي تحدّد الخطوط والهوامش، الكتابة قريبة من كتابة المخطوطات اليونانية المعاصرة وأما التزيين فشبه منعدم فيها. ونلحظ أن الانتقال من مقطع إلى آخر ومن فصل إلى آخر يتميّز ببعض العلامات التزيينية الصغيرة المتطوّرة بعض الشيء أو ببعض التعليقات أو العناوين المسطرة أو المؤطرة. وحده كتاب Glazier المذكور آنفا يشكل استثناء في هذا السياق. ففيه صليب مؤلف من حرف (T) تعلوه أسطوانة وهي صلبان ذات عروة موروثة من رمز الحياة المصري ومن صليب قسطنطين الذي يتردد في غالب الأحيان في الفن القبطي. وإذا كان الصليب يعلو المخطوطات كلها في العصور اللاحقة فإنه يحتل الموقع الأخير في الكتاب هذا.

وإذا عدنا إلى وثائق هذه المرحلة فنلحظ ضعف المعلومات المتعلقة بالأصحاب الأصليين لهذه المخطوطات. فإذا كانت المخطوطات المانوية المكتشفة في مدينة المعادي سنة ١٩٢٩، أي الكتب الثلاثة عشر الغنوصية لنجع حمادي التي وجدت في جرّة سنة ١٩٤٥، تشكل مجموعة متكاملة تنتمي غالب الظن إلى طائفة واحدة، فإن المخطوطات الأخرى قد ظهرت الواحدة تلو الأخرى بشكل متفرّق لدى البائعين وتجار الأثريات خاصة دون أن نعرف دائما مصدرها. وتميل دراسة حديثة حول الموضوع إلى اعتقاد فيه بعض الجرأة: أن عددا كبيرا من هذه المخطوطات الصعيدية العائدة إلى هذه الحقبة (منها مخطوطات مجموعات بودمر في جنيف وشيستر بيتي في دبلن) تملكها مكتبة دير باخوم الذي أسس في القرن الرابع بالقرب من دشنة الحالية، على مسافة لا تبعد كثيرا عن مدينة أخميم (پانوپوليس) حيث كانت نشاطات النسخ مهمّة على الأغلب.

المكتبات الكبرى

في ثمانينيات القرن الماضي، اكتشف عالم فرنسي متخصص بالأثريات المصرية مصدر أوراق الرّق الصعيدية التي نجدها في مجموعات مختلفة: غرفة صغيرة في دير شنودة الأبيض تضم مجموعات كثيرة من المخطوطات العائدة للمكتبة، ويقع الدير بالقرب من مدينة سوهاج الحالية وكان مدمّرا طيلة قرون. وفي عام ١٩١٠ تمّ العثور على خمسين مخطوطة غالبيتها صعيدية في أطلال دير بالفيوم لشفيعه الملاك ميخائيل . وقد يكون من المفيد جدًا المقارنة بين هذين الاكتشافين وهاتين المجموعتين. فالأولى وإن كانت مهمة من حيث العدد فإنها كانت في حالة مزرية لا تزيدها الأطماع إلا اضررا: كانت المخطوطات مفككة وليس فيها أي مخطوط كامل. فمن أصل عشرة آلاف ورقة تمّ الحفاظ عليها وهي تمثل حسب الاعتقاد السائد حوالي ١٠ بالمائة من الأصل، حصلت المكتبة الوطنية في باريس على نصفها بينما تُنُوقل النصف الآخر في العالم أجمع.أما المكتبة الثانية فكانت أكثر تواضعا غير أن وثائقها كانت بحالة حفظ جيّدة وقد حافظت على تجليدها. وبذلك اشترتها جميعها تقريبا مجموعة بيربونت مورجان في نيويورك حيث تمّ تصويرها وتوزيعها بسرعة.

ويلاحظ أن المخطوطتين لهما نقاط مشتركة عديدة: فهما تحتويان على نوع أدبي مماثل، أي نصوص توراتية ونصوص حول تاريخ القديسين والمواعظ وحجمهما أكبر من حجم مخطوطات الحقبة السابقة وغالبا ما ترد النصوص على عمودين. أما العنصر الوحيد الجديد في هذا المجال فهو تأريخ المخطوطة.

أما مجموعة المعلومات الخاصة بالتاريخ ومكان النسخ واسم الناسخ فتقع في آخر الكتاب وتدلّ على أن الفيّوم كان يضم مراكز نسخ مهمة تزوّد كذلك الدير الأبيض. فلا غرابة أن نجد تشابها في الكتابة بين المجموعتين، لا سيّما فيما يخص حروف العنونة (حروف رومانية عريضة تخصص لعناوين الفصول) التي تميّز المخطوطات القبطية للقرنين العاشر والحادي عشر. أخيرا تطالعنا الزخرفة أيضا على شكل أفرع نباتية ملوّنة في الهوامش وحروف مكبّرة ومزوّقة، وطيور ونقشيات في نهاية الفصول مرسومة بالريشة.

وفي مخطوطات الفيوم كذلك، جرت العادة أن يبدأ الكتاب برسم صليب كبير وبرسوم تزيّن الصفحات بكاملها مستوحاة من الرسوم الجدارية التي تمثّل رؤساء الملائكة والقديسين ومريم العذراء، مواجهة، وترسم عيونهم وفقا للتقليد الخاص بالفن القبطي. أما الجلدات المصنوعة من الجلد فهي مزيّنة بالصلبان والنجوم ونجميات برسوم على شكل وريدات وفقا لتقنية الطبع على البارد.

ولا شكّ أن الفترة نفسها في وادي النطرون بالتحديد، كانت مكتبة دير القديس مقار تحتوي على مخطوطات بحيرية من الرّق، جميلة جدًا كما يبدو ذلك من خلال القطع العظيمة المحفوظة في الفاتيكان (راجع كذلك كتالوج ٥٤).

النسخ الفاخرة

وكان لا بدّ من انتظار القرنين الثاني عشر والثالث عشر حتى يتسنى لنا الاطلاع على نسخ المخطوطات المنمنمة، سواء أكان من حيث غناها أم جودة زخرفتها. وكان معظمها يتمثل بكتب الأناجيل التي تظهر فيها صور القديسين في الصفحة بأكملها ومشاهد على شكل نقوش صغيرة مدرجة في النص أو مجمّعة في عدّة صفحات وكلها حيوية ونشاط، نلحظ فيها «صبغة شرقية» شبه عامة في تقاطيع الأشخاص والملابس والزخرفة. ظلّ هذا التقليد مستمرا في القرون التالية وإن كانت درجة الجودة متفاوتة أحيانا، رغم بعض الروائع مثل المخطوطة الشرقية ١٣١٦في المكتبة البريطانية بلندن (كتالوج ٦٠) وبقي هذا التقليد حيًا حتى مطلع القرن التاسع عشر من خلال النسخ العديدة المتتالية التي يعد نموذجها الأصلي المخطوطة القبطية ١ للمعهد الكاثوليكي بباريس(١٢٥٠) وقد ظلت في القاهرة حتى سنة ١٨٨٥ (كتالوج ٥٧) وتمّ معالجة بعض المشاهد فيها وفقا للتقنية نفسها وبشيء من الحذاقة، نذكر على سبيل المثال تعميد يسوع أو المجوسيين بحضور هيرودوس.

هذا وزيّنت بعض المخطوطات الأخرى بنقوش مستوحاة من الفن الإسلامي لكنّها تقتصر أحيانا على الصفحات الافتتاحية أو على عناوين الأجزاء المختلفة، كما في أسفار موسى الخمسة للمكتبة الوطنية الفرنسية .(كتالوج ٦٣).

تتيح لنا كل المخطوطات المعروضة هنا، سواء أكانت مخطوطات فاخرة أم متواضعة، مكتملة أو مجزّأة، قديمة أو حديثة، تتيح لنا بتقفي التاريخ المعقّد والمتقلب ليس فقط للكتاب وحده في شتى أشكاله وإنما لتقليد ديني وثقافي وفني، تنبع أصالته من التوفيق المستمر بين الموروث المصري والتكييف الضروري مع البيئة المسيطرة.



كتاب أسفار موسى الخمسة للأقباط باللغة العربية، ورق (كتالوج ٦٣)، ١٣٥٣، باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية (عرب ١٢).

٢٦

أوراق البردي السحرية في باريس

طيبة [مصر العليا]
القرن الرابع
بردي،
٢٧ إلى ٣٠ × ٩,٥ إلى ١٣ سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، المخطوطات الغربية،
إضافة جر ٥٧٤ [المسماة قديما بردية أناستازي ١٠٧٣]
اكتشفت على يد هاوي الآثار الأرمني خلال حفريات تمت في بداية القرن التاسع عشر ثم اقتنتها المكتبة الوطنية الفرنسية عام ١٨٥٧

المراجع: ج. مولير، في ك. بريزيندانس ١٩٧٣، الجزء الأوّل ص. ٦٤/١٨١= ب ح م ٤، هـ.د.بيتز [دار نشر] ١٩٨٥، الجزء الأوّل ص. ٣٦ / ١٠١، أ.فيرس ١٩٩٥، م.فيير في م. ميير ور. سميث [دار نشر] ١٩٩٤، رقم ٢ ص. ٢٢/٢٣، رقم ٣، ص. ٢٣/٢٥، رقم ١٩، ص. ٤٣/٤٤

٢٦

يشكّل بردي باريس السحري المؤلّف من ٣٦ ورقة مجمّعة في كرّاس واحد ، كتابا حقيقيًا في الوصفات والتعازيم السحريّة حرّر معظمها باللغة الإغريقية [٩٧ بالمائة منها]. يستهل الكتاب دعاء موجّه إلى إلهات مصريّة ويهوديّة لـ ٢٥ـ محرّراً وفقا لنظام الكتابة القبطي القديم. ويأتي مقطعان آخران بعنوان «فتنة الحب لدى إيزيس» لـ ٩٤ـ ١٥٣ و«بتعزيمة لطرد الشياطين» لـ ١٢٢٧ـ١٢٦٤ تتميّز بروحها القبطيّة وتوجّهها المسيحي، ليعزّزا الطابع «الحي» للوثيقة وكذا فاعلية التعازيم فيه.

فالساحر حين كان يكفّ عن التعبير في الإغريقية لينتقل إلى المصريّة، لغة الآلهة المذكورة في التعزيمة، كان يسعى إلى تأكيد رسوخ طاقته ونفوذه ونجاح تعازيمه، ممّا يضمن له انبهار زبونه.

أما مقطع «فتنة الحب لدى إيزيس» فتصوّر على أحسن وجه الطابع الخاص والفريد للكتب المحرّرة بالقبطيّة القديمة والتي تضمّ نصوصا باللغة الإغريقيّة. ينقسم المقطع السالف الذكر إلى قسمين متميّزين. أحدهما أسطوري والآخر سحري. وهو يجمع بين المذاهب المتعارضة والسحر الأبيض، كما أنّه ينهل من طريقة كانت سارية في العصور القديمة، وتتلخّص في ذكر لازمة أو سابقة أسطوريّة أو إلهيّة، من المفترض أن يعزّز تكرارها من مفعول التعويذة. ما من سبب في الواقع أن يبطل مفعول هذه اللازمة المقدّسة طالما أنّها كانت فعّالة في الماضي. هكذا تبدأ اللعنة بالتذكير بزنى أوزيريس مع نفتيس، أخت إيزيس التي نراها هنا تنحب وتحاول أن تستميل مرّة أخرى قلب زوجها. إنّها بالفعل حكاية أسطورية خارجة عن المألوف ومتأخرة. تذكّرنا بالحكاية التي أوردها بلوتارك بعنوان «عن إيزيس وأوزيريس».

أما فيما يتعلّق بالقسم المكرّس للسحر، فهدفه الوحيد هو نقل سلطة السحر الملازمة للتكرار الأسطوري للرغبة في إغراء رجل أو امرأة. وإذا كانت الحكاية من مقوّمات سلطة السحر، فإن الكتابة واللغة تحافظان من جانبهما على فاعليّة الطقوس.

ن.ب.

٢٧

بطاقة مومياء

سوهاج، مدينة الموتى في تريفيون [مصر العليا]
القرن الثالث،
خشب
١٢,٩×٦,٢ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصريّة
أ.ف ١٢٥٥١
معرض: لاتيس، ١٩٩٩ ، رقم ١٦

يعود أصل هذه البطاقة المحرّرة باللغة الإغريقيّة في أحد وجهيها وباللغة الديموطيقية في الوجه الآخر إلى وسط غير مسيحيّ كما يشهد على ذلك النص المصريّ: «إنّ روحه مبجّلة للأبد أمام الرب الكبير أوزيريس ـ سوكاريس، سيّد أبيدوس، أمير بوزيريس». أما النص الإغريقيّ فيزوّدنا باسم المومياء: «إيزيدورا السعيدة بنت بيتيمينيس وأمّها ترومباهبيت [بنت؟] بسينسيسنوس».

آ.ب.



٢٧

٢٨
نصب جنائزي باسم ثيودوروس

أسنا، التاريخ ٢٦ شباط/فبراير ٩٨٣
حجر كلسيّ،
٤٤,٥×٣٠,٥ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصريّة،
أ.ف ٦٢٦٥
معرض: لاتيس، ١٩٩٩،رقم ٦٥ ص.٢٣٦


٢٨

نرى حول صليب منقوش داخل مربّع كتابة محفورة بعناية تحتلّ سبعة عشر سطرا. أما خارج الإطار المزدوج والمزدان باللآلئ فتبدو الصلبان والورود انعكاسا للرسم المركزيّ. تستلهم الكتابة القبطيّة من النصوص التوراتيّة، كما هو الحال بالنسبة لنصب أسنا.

م - هـ .ر

٢٩
تمرين على شقفة

جيميه، القرن الثامن
آجر ورديّ اللون،
مغطى بدهان ورديّ،
١٢×١٣ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصريّة،
أ.ف ١٢٢٧٠
معرض: لاتيس، ١٩٩٩، رقم ٤٩

من المعلوم أنّ النصوص الوثائقيّة الإغريقيّة والقبطيّة في مصر جاءت على ورق البردي وشقف الفخّار غير المطليّة المسماة أوستراكا.

كان ورق البردي يصنع وينتج محليا وإن كان لا بدّ من شرائه وإعداده.بينما كانت شقف الأوستراكا جاهزة الاستعمال وضئيلة الكلفة. أمّا النص المحرّر عليها فغالبا ما كان وجيزا ومكمّلا للرسالة المخطوطة على البردي. وهي أفضل أداة للتمارين المدرسية دأب التلميذ الناسخ سوروس المذكور اسمه في السطر الثاني على نسخ «صلاة» (السطر ١) ثمّ نقل الأبجدية القبطية بحروفها الإغريقيّة الأربعة والعشرين وحروفها الستّة المقتبسة من الديموطيقية للتمكن من لفظ أصوات لا تتضمنها اللغة الإغريقية.

٢٩

س. ب.

٣٠
كتاب الهجاء على شقفة من الفخّار تدعى أوستراكا

مصر، القرن الثامن،
طين، وردي اللون ،جوانبه الداخلية رقيقة، قعر صحن
١٦×٧,١سم
باريس، متحف اللوفر
قسم الأثريات المصرية
أ.ف١٢٥٥٤
معرض: لاتيس ١٩٩٩، رقم ٥١.



٣٠

إن قطعة الفخار الوردية هذه، الرقيقة والملساء، عبارة عن جزء صحن مزيّن برسوم سوداء وبيضاء. وهي تستعمل كطاولة صغيرة لتمرين مدرسي. سجّل عليها التلميذ المقاطع اللفظية للغة القبطية جاءت في خمسة أعمدة وتضم خمسة أحرف من الحروف الصوامت القبطية المحضة (لا يرد بينها حرف ☩) والصوائت السبعة للغة الإغريقية.

الكتابة بمجملها دقيقة ومتناسقة والحروف متجانسة لاتشوّه الزخرفة الخارجية. أما التزيين فيحتوي على ثلاثة حروف:.B I K عسى أن تكون فيكتور، توقيع التلميذ الناسخ؟

س.ب.

٣١
رسالة تتعلق بترميم الكتب

منطقة طيبة
القرن السابع والثامن
كلس
١٢,١×٩,٢ سم
باريس، متحف اللوفر
قسم الأثريات المصرية
ن ٦٨٦
المرجع: أي. ريفيو ١٩١٤
صفحة ٢٢ / ٣٢ رقم ٧٦

إن قطعة الفخار هذه جزء من مجموعة ثلاث قطع لا نعرف مصدرها بالتأكيد، إلا أن قطع الفخار الكلسية تأتي عادة من ضواحي الدير البحري. وهي عبارة عن رسالة من المحتمل أن يكون راهب قد أرسلها، ولا نجد فيها تعابير التحية المألوفة بل يعرض مرسلها أمره بصراحة: إنه يطلب من المرسل إليه أن يأتي، عند قدومه إلى الصلاة في الغد، بعدد من الأدوات الضرورية لترميم الكتب، مثل السكاكين والإبرة. ربّما لتقوية جلدات أو لترتيق أوراق الرّق. نلاحظ أن العديد من الرسائل تتحدّث عن أدوات نفعية لا يوجد منها سوى نسخة واحدة لمستخدمين عديدين، وغالبا ما يستصعب تقاسمها بينهم.

آ.ب.



٣١

٣٢ «أ» و «ب»

مقتطفات من مخطوطة سفر الخروج بالقبطية الأخميمية

أخميم - مصر العليا
القرن الرابع
بردية
٢٥×١٨سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، مخطوطات شرقية
قبطي ١٣٥(١)، الزجاجتان ٥و٦
تمّ شراؤها في أخميم ١٨٨٥
هبة ماسبيرو للمكتبة الوطنية الفرنسية عام ١٨٨٦

المراجع: «ب. لاكو» - ١٩١١ ص.٤٣/٨١، ج.جاسكو، ١٩٨٩ ص.٧١/١٠١، ص.٨١/٨٢



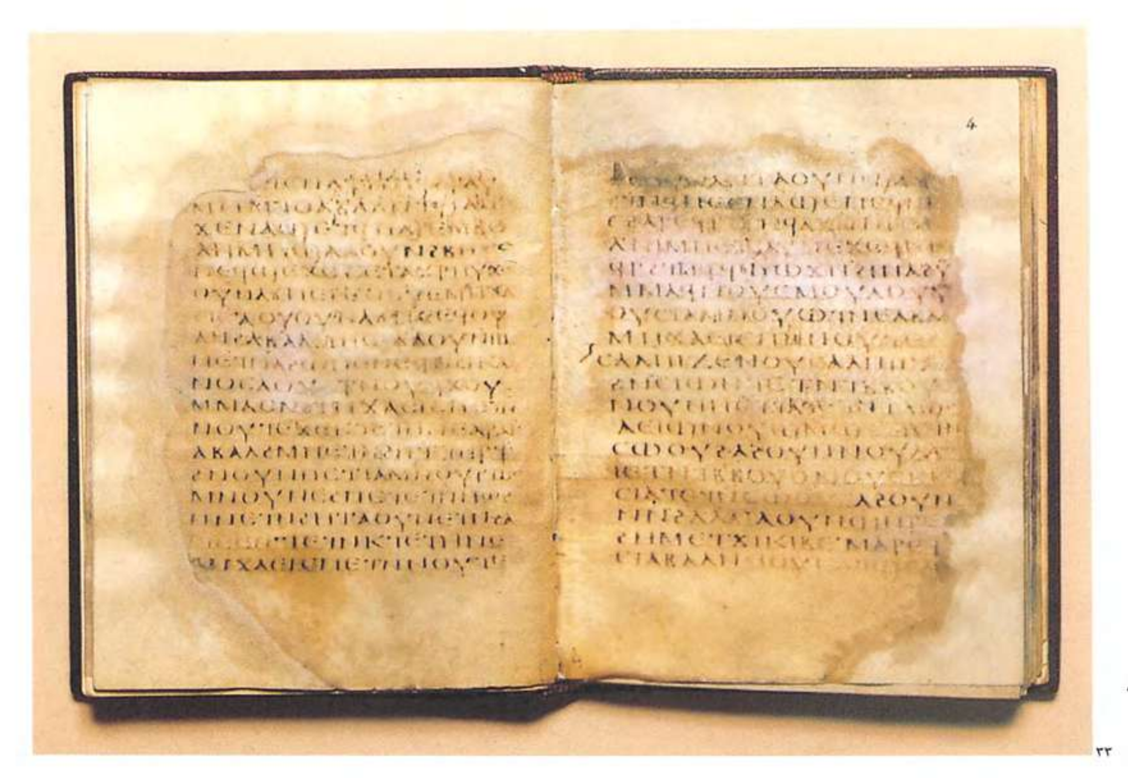
٣٢ب



٣٢أ

كانت أخميم، مدينة الإله بان لدى اليونانيين، مركز نشاط ثقافي مسيحيا وفرعونيًا على حد سواء وذلك في القرن الرابع والخامس. ومن المؤكد أن العديد من المخطوطات الموجهة للأفراد أو للأديرة قد تمّ نسخها في هذه المنطقة.
إن جُزْءَى المخطوطتين المصورين هنا مقتطفان من مصنّف مخطوطات يبيّن لنا كيف يمكننا الانتقال من لفيفة الورق إلى المصنّف: تقتطع أوراق حجمها ٣٦سم/٢٥سم في لفيفة تحتوي على نصوص بطل استعمالها (نصوص باليونانية) ثم تلصق كل ورقتين من هذه الأوراق بحيث يلتصق الوجهان المكتوبان للورقة ونحصل بالتالي على ورقة بيضاء. ثم تطوى العديد من هذه الأوراق معا لتشكل كراسا مؤلّفا من صفيحات حجمها ٢٥سم/١٨سم يمكن نسخ نص جديد عليها.
وحتى يكتشف إخصائيو مخطوطات البردي هذه الطريقة، انتهجوا مسارا مخالفا. إذ قاموا بفصل صفيحات الكراس وفكّوا لصاق ورقتَي البردي. وهكذا عثروا على مقتطفات من مراسلة إدارية باللغة اليونانية من جهة ونص سفر الخروج بالقبطية من جهة أخرى. كانت هذه الطريقة تستعمل أيضا لتأليف كتب غير مسيحية.
هذا وتسمح مصنّفات يونانية تحمل تاريخ بداية القرن الرابع وتمّ صنعها بالطريقة نفسها وفي المنطقة نفسها، تسمح بتأريخ صناعة المصنّف القبطي.

آ.ب



٣٣
مخطوطة الأنبياء بالقبطية الأخميمية

أخميم (مصر العليا)
القرن الرابع أو الخامس
رقّ، ٣٥ ورقة،
١٤×١٢سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، مخطوطات شرقية،
قبطي ١٥٧
تمّ اقتناؤها في أخميم عام ١٨٨٦، أصبحت ملك المكتبة الوطنية الفرنسية عام ١٩١٩
المرجع: م.ملينين، ١٩٥٠، صفحة ٤١٥/٣٦٥

إذا اعتبرنا عمر هذه المخطوطة فيمكننا القول إنها مخطوطة جليلة وقيّمة فضلا عن أنها شاهد ثمين بازدهار اللهجة الأخميمية التي تظل مع ذلك إحدى اللهجات الأقل تحقيقا من حيث كمية النصوص. هذا وتندرج المخطوطة في إطار مصنّفات الرّق القديمة جدًا نظرا لأحجامها الصغيرة ونصها الذي يحتل الصفحة بكاملها ونوعية كتابتها بالحروف الرومانية الكبيرة المستديرة الشكل ذات الطراز التوراتي. تحتفظ فيينا/النمسا بالجزء الآخر للمخطوطة نفسها بينما يحتوي الجزء الموجود في باريس على ٣٥ صُفَيْحة. يقع في الصفحات ٢، ١١، ١٦، مقطع من حياة النبي «يوئيل». نلاحظ مثلا في السطر الأول للصفحة اليسرى حرفا لا يوجد إلا في هذه اللهجة (نجده كذلك في البردي السحري كتالوج ٩١)، إنّه عبارة عن ٢ مشطوب يشير إلى وجود فونيم مغاير لـ٢. هذا وقد وردت حياة الأنبياء في لهجات عديدة نذكر منها البحيرية الكلاسيكية وصنف آخر من البحيرية تدعى «ب٧٤» وهي أقدم من السابقة، واللهجة الصعيدية التي لم تعد ترد فيها سوى مخطوطات مجزّأة للغاية. وقد تكون النسخة الأخميمية للعصر القديم، كما هو الوضع بالنسبة لكتب أخرى من العصر القديم، تابعة مباشرة للنسخة الصعيدية.

آ.ب.

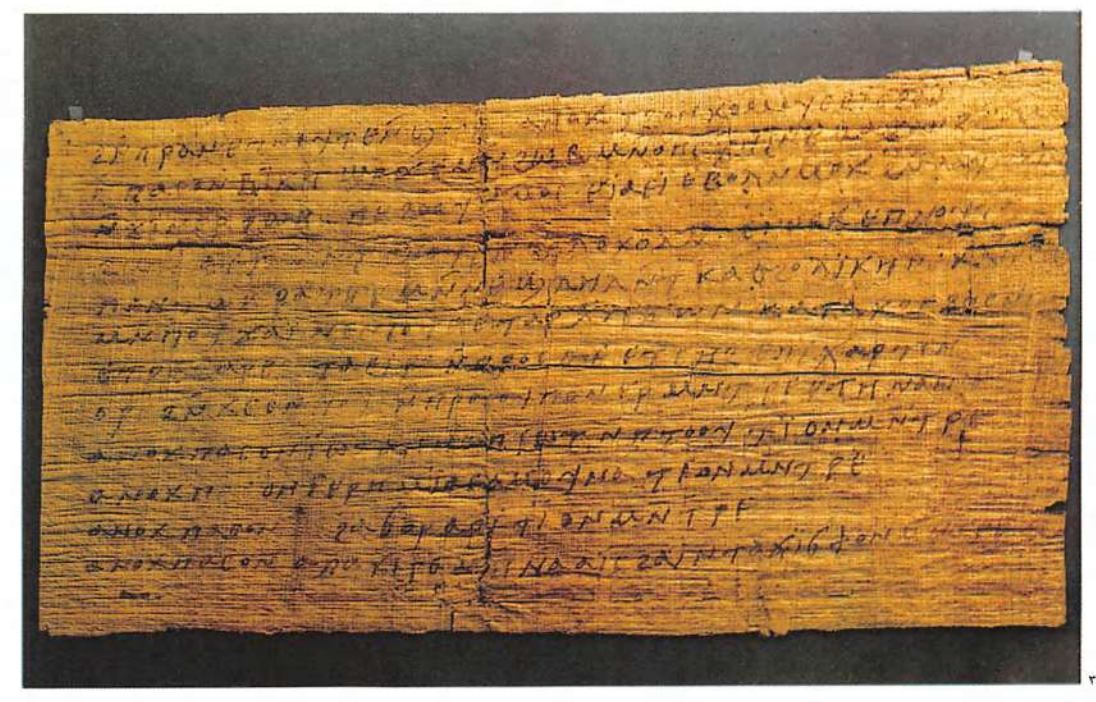
٣٤
كتاب التراتيل والنصوص الإنجيلية يوناني/قبطي (لهجة صعيدية)

الدير الأبيض(مصر العليا)،
القرن التاسع (؟)
رقّ،
٤٢×٣٣,٥ سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، مخطوطات شرقية
قبطي ١٢٩ /٢١ ص ا ف، ٢ر
تمّ اقتناؤه في القاهرة حوالى عام ١٨٨٥
أصبح ملكية المكتبة الوطنية الفرنسية عام ١٨٨٦
المرجع: إي. أميلينو، ٢,٣٤، ١٨٩٥، صفحة ٤٢٧/٣٦٣، وجزء ص٣٧٨/٣٧٩، ٤٢٢ ـ ٤٢٤.

إن كتاب التراتيل هذا فريد من نوعه إذا اعتبرنا حجمه وكتابته المحتلة ثلاثة عواميد. هو جزء من مجموعة المخطوطات المتوافرة العدد والثنائية اللغة (يوناني/قبطي) للعهد الجديد الصادرة عن الدير الأبيض. لم يبق من الكتاب سوى ثماني صفيحات فقط، تم الاحتفاظ بسبع منها في باريس وبصفيحة واحدة في فيينا، وبالتالي، لا يمكننا الإلمام تماما بطريقة تأليف الكتاب.
يبدو أن قراءة النصوص الإنجيلية كانت أوّلا باللغة اليونانية ثمّ بالقبطية وأحيانا بالقبطية فقط، وقد نتساءل عمًّا إذا كان هذا الترتيب يستجيب لتقاليد طقسية محدّدة. في الصفحات المعروضة هنا يمكننا أن نقرأ على التوالي نهاية مقطع الإنجيل للقديس حنا باليونانية، (حنا ٢٠، ٢٤/٣١) يبدأ في الصفحة السابقة ويرد النص نفسه بالقبطية على العمودين الآخرين وعلى ثلثي الصفحة الأولى والصفحة التالية.
هذا ويجري الفصل بين القراءات المختلفة بتوضيحات مقتضبة باليونانية تحيل إلى كتاب التوراتي دون الإشارة إلى فصل أو آية. أما نموذج كتابة القراءات فيختلف عن نموذج كتابة النص. إذ يقلّد هذا الأخير الكتابة القديمة ذات الحروف الرومانية العريضة التوراتية.
هذا وقد تمّ العثور على كتاب تراتيل ونصوص إنجيلية من نوع آخر، ذي الحجم الكبير والعواميد الثلاثة صادر عن الدير الأبيض. فهل كانت هذه الكتب ترسل لجهة معيّنة؟
آ.ب.



٣٤



٣٥

٣٥
بيان بحلف اليمين

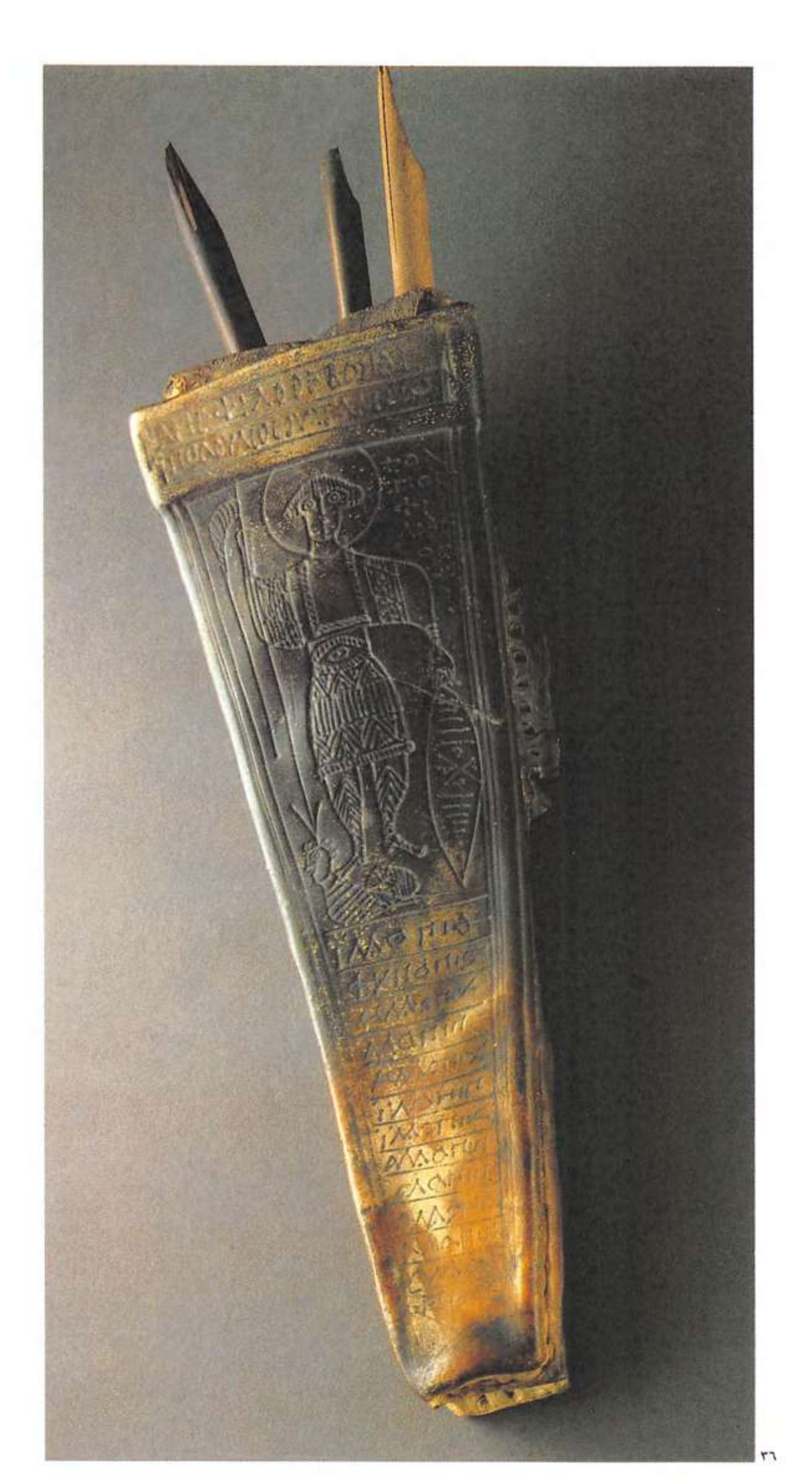
مصر الوسطى
القرن السابع والثامن
بردي،
٣٧,٢×٢٠,٤ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الأثريات المصرية،
أ.ف١٢٦٨٦
المرجع: أي. ريفيبو ١٩١٤،
صفحة ٣٢/٢٢، رقم ٨٢

إنه عبارة عن عقد طبقا للأصول القانونية، يخص قضية تتعلق براهبين، لكنّنا لا نستطيع أن نفهم بالضبط تفاصيلها لأنها لا تطابق الصيغة المألوفة. يقول المصرّح: «ليس لي أي قضية أو أي حساب معك بخصوص أي مؤلف». ثمّ يتعهد بدفع مبلغ كبير فيما لو أخلّ بوعده ويحلف «بالله عزّ وجلّ وبصلوات الكنيسة الكونية وسلام الآباء الذين يتولون أمرنا في كل زمان»، أن يلتزم بشروط العقد. ثمّة أربعة شهود أوّلهم رئيس الدير (حرفيًا «أب الجبل»)، ورابعهم يقوم أيضا بدور الناسخ. يطالعنا اسمان غريبان: اسم المصرّح طونكوموس واسم الشاهد الثالث أهاجوراري. تسمح لنا الصيغة الابتدائية «باسم ربنا» أن ننسب هذا النص إلى العصر العربي. ففي تلك الفترة، كان من المألوف أن يتعهد الدير جماعيا لأحد أعضائه أمام السلطة، لا سيّما لأسباب تتعلق بالجباية التي أصبح يخضع لها الرهبان. إلا أن القضية التي تعنينا هنا قد تتعلق بأمر داخلي.

آ.ب.

٣٦
مقلمة باميو

أنتينويه
العصر البيزنطى
جلد، قصب، خشب البقس،
٨,٢×٢٣,٥ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الأثريات المصرية،
أ.ف٥١٥٨
حفريات أ.جاييه، ١٨٩٧/١٨٩٨
المراجع:م ـ هـ. روتشوفسكايا ١٩٨٦،
رقم ٢٠٦، ص٦٥،
ج.أندرو، م ـ هـ.روتشوفسكايا، س زيجلر ١٩٩٧ ص٢٣٠، ٢٣١
صورة١١٨
معرض: باريس، ١٩٨١رقم ٣٥٦.


٣٦

المقلمة علامة مميَّزة للكاتب الناسخ الذي يحتلّ مكانا مرموقا في حضارة لعبت فيها الوثائق دورا رئيسيا.
الناسخ هو من يتقن القراءة والكتابة وبالتالي من يملك المعرفة. فهو لا يكتب الرسائل والمذكرات الإدارية وينسخ النصوص فحسب بل يحرّر الحسابات أيضا.
تتشكل المقلمة الفاخرة جدًا من ورقة جلدية مستطيلة شبه منحرفة ، تغلّف خمس أنابيب مؤلّفة من ورقة أخرى مدرّزة بالطول. هذه الأنابيب المصمّمة لاحتواء خمس أدوات كانت تحتوي بالفعل على سبعة أقلام وثلاثة قليمات ، كلها مجزّأة. في العصر القبطي، جرت الاستعاضة عن اللوحة الخشبية القديمة ذات التجاويف المخصصة للحبر والفرضة المهيئة للأقلام بالمقلمة هذه المزوّدة بدواة من البرونز، فقدت الدواة في المقلمة هذه.

أراد صاحب المقلمة ويدعى باميو أن يضع نفسه تحت حماية القديس فيلوباتير، المصوَّر على شكل قديس عسكري يسحق تنينا. إنه ينتصب مرتديا درعا ويستند إلى ترس بيضوي الشكل، رسمت عليه طغراء المسيح. يرفع في يده الأخرى رمحا يغرسه في رأس الثعبان ذي الوجه الإنساني. في الأسفل، نلاحظ كلاما منقوشا باليونانية مؤلفا من كلمات مبهمة ، قد يكون نصا سحريا يحاول تعزيز حماية القديس.
أمّا الناسخ باميو فكان يتنقل حاملا عدّته هذه على كتفه كما كان يفعل موظفو الدولة الكبار منذ عهد الإمبراطورية القديمة .

م ـ هـ.ر.


٣٧

٣٧
مقلمة

أنتينويه،
العصر الروماني
أو البيزنطي
جلد، قصب، آبنوس،
١٧,٥×٣,٨ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الأثريات المصرية،
أي ١٢٦١٩
حفريات أ. جاييه، ١٩٠٧
المرجع: م – هـ – روتشوفسكايا
١٩٨٦، رقم ٢١٦، ص ٦٧
معرض: لاتيس ١٩٩٩، رقم ١٠١، ص٢٧٧/٢٧٨

ترتدي المقلمة شكل غمد تمّ تضييق قاعدته بواسطة رباط وتسمح ثلاثة تجاويف طويلة مدرّزة طولا باحتواء ثلاث أدوات: كانت المقلمة المصوّرة هنا لا تزال تحتوي على قلمين وجزء من قلم. ثمّة ثقب عرضي يستعمل لتمرير سير يسهّل حملها على الكتف. كانت المقلمة فاخرة نوعا ما وفقا لمرتبة مالكها. ومنها ما هو مرصّع برسوم مسيحية ونقوش تطلب البركة والحماية الإلهية لصاحبها.

م – هـ . ر.


٣٨

٣٨
أقلام

أنتينويه وإدفو
عصر روماني أو بيزنطي
قصب
١٤,١ و ١٥ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الأثريات المصرية
أي ١٢٣٣٣ و أ.ف١٣٧٢
حفريات أ. جاييه، ١٩٠٣،
وحفريات المعهد الفرنسي للأثريات الشرقية ، ١٩٢١/١٩٢٢
المرجع: م – هـ. روتشوفسكايا
١٩٨٦، رقم٢٠٨و٢١٠، ص٦٦
المعرض: لاتيس ١٩٩٩، رقم ٩٦، ٩٧، ص٢٧٦

كـان نسّـاخ العصـر الفرعوني يستعملون قصب الأسل للكتابة، وكان أحد أطرافها يُقرض مسبقا لتحويله إلى «ريشة». انطلاقا من العصر اليوناني ومع تبني الأبجدية اليونانية، اعتاد الناس استعمال قطع من القصب يبرى طرفها بريا مائلا ويثقب طولا على شاكلة ريشة الإوز المعروفة لدينا. أصبحت هذه الأقلام تستعمل في نهاية القرن الرابع. أما الفروق الهامّة في الطول التي نجدها في هذه الأقلام والتي قد تتراوح بين ٦ و ٣٠ سم تقريبا فقد تنسب إلى عادة مستعمليها في بريها باستمرار في حال استهلاكها. حتى إنّ بعضًا منها مدبّبة الطرفين بغية الكتابة بلونين مختلفين (بالأسود والأحمر). نلاحظ أن بعض النماذج مزخرفة برسوم هندسية بارزة ذات لون أصفر توليها طابعا فاخرا.

م –.هـ.ر.


٣٩

٣٩
قُلَيمات

أنتينويه، العصر الروماني أو البيزنطي
خشب الأكاسيا والآبنوس،
١٨,١سم و ١٣,٥ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الأثريات المصرية،
إي ١٢٣٢٤و إي١٢٣٢٦
حفريات أ.جاييه، ١٩٠٣
المرجع: م.هـ روتشوفسكايا
١٩٨٦، رقم ٢٢٣، ٢٢٥ص٦٨
المعرض: لاتيس١٩٩٩، رقم ٩٩، ١٠٠، ص ٢٧٧

القليمـات عبـارة عن إبر طويلـة ممتلئة، ذات المقطع البيضوي أو الدائري. وكانت السنون الناشفة تستعمل لتسطير الرقّ، مما يسمح بتسطير النصوص وهكذا تخطّ خطوط أفقية كما في كراريس التلاميذ لدينا ثمّ يجري تحديدها بواسطة خطين عموديين مخصصين للهوامش. وكان لا بدّ أن تكون الأخشاب المستعملة (أكاسيا، آبنوس، بقس، زيتون) صلبة حتى يتمكن الناسخ من الضغط بقوة كافية ليخط ثلما.

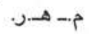
م– هـ. ر.

٤٠
صحاف للتجليد

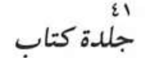
أنتينويه
القرن الثالث /الرابع
خشب الأثل
١٠،٨×١٤،٢ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الأثريات المصرية
أ.ف. ١١٩٠ (١و٢)
حفريات أ.جاييه في أنتينويه
المرجع: م ـ هـ .روتشوفسكايا ١٩٨٦، رقم ٢٤٧، ص ٧٠/٧١

نبصر في السطح الداخلي لكل من هاتين الصحفتين تجويفا مستطيلا. وثمّة آثار لرباط جلدي عالقة في الثقوب الموجودة على الظهر وعلى الصحفة .كان الرباط يستعمل لإبقاء الصحفتين متلاصقتين وذلك بلفه حولهما بغية ضمان صلابتهما. وكانت في البدء ورقة جلدية تغلّف ظهر الصحفة بواسطة مسامير. والصحاف منقوشة بخطين مزدوجين ومائلين وبدوائر تتوسطها نقاط وحزوز.
أما التجليد الخشبي، فقد اتخذ شكل ألواح الكتابة القديمة وحفرت بعض النماذج من الداخل وكانت في الأصل مخصّصة لتطلى بطبقة من الشمع.

٤٠



م.ـ هـ.ر.



٤١
جلدة كتاب

دير الملاك ميخائيل ، الحامولي، الفيّوم، حوالي القرن التاسع
بردي، رقّ وجلد، ملوّن ومطلي بالذهب،
٣٠×٤٠سم
نيويورك
مكتبة بيربونت مورجان
م٥٦٩
تمّ اقتناؤه عام ١٩١١
المرجع: ل.ديبوي، ١٩٩٣،رقم١٣

في مكتبة دير الملاك ميخائيل،كانت هذه الجلدة تحوي جامع الأناجيل الذي كتب بالقبطية على الرّق.
والجدير ذكره أنه كان يحتوي على الأناجيل بأكملها باستثناء أربع عشرة صفحة من إنجيل لوقا. ينتمي الكتاب هو أيضا إلى مجموعة «بيربونت مورجان» مغلفا بجلدة جديدة.
أما الجلدة الأصلية فكانت مصنوعة من غلاف مكوّن من طبقتين من ورق البردي يغلّفهما جلد الماعز. ولا نزال نرى نقوشا على ورق البردي التي تمّ استردادها وتغريتها. يمكننا أن نلاحظ في الوجه الداخلي من التجليد طرفا من الجلد الداكن يهدف إلى تمويه شكل التركيب. ويحمل أحد جوانبه إشارة أنيقة إلى صاحب الكتاب والغريب أنها وردت بالمقلوب . أما الحروف المرتسمة في جلد أحمر فهي مدرّزة على شرائط جلدية مطلية بالذهب. ويشير ذكر «رئيس الملائكة جبريل» إلى الدير المالك لهذا الكتاب. إلا أنه ورد في نهاية المخطوطة المكتوبة باليونانية اسم صاحب الكتاب الأصلي الذي لم يعد مقروءًا اليوم. ولا تزال الرُّبُط الخمسة واضحة على ظهر الكتاب مع بقايا الخيط الذي كان يوثق عموديا الصفحتين. أما زخرفة الوجهين الخارجيين للكتاب فهي مطبوعة على جلد أحمر تبيّن ثقوبه طبقة تحتية لرق مطليّ بالذهب ونقاطا محبّرة. وتمّ درز الأجزاء كاملة. هذا وتكرّر رسم الصليب وسط كل وجه، في قلادة محبوكة بتشبيك زهري. وكانت الفروقات البسيطة الموجودة في رسم الإطار هذا تسمح بتحديد وجه الكتاب. وكان لا بدّ من سبعة رُبُط جلدية لإغلاق الكتاب. وقد عثر على ستة مشابك معدنية ودبّوس من العظم في الصفحة السفلى. أما ما تبقى من الجلد فيخص الشرائط التي تعلّق بأعلى الكتاب والتي أزالت لون بعض الصفحات في الكتاب لأنها مكثت في قلبه مدّة طويلة.
تحوي مجموعة بيربونت مورجان سلسلة رائعة من الأغلفة المجلّدة التي تعود معظمها إلى القرن الخامس وحتى القرن العاشر.

د.ب.



٤١

٤٢
أناشيد وفروض الصلاة بالبحيرية والعربية

قبرص، القرن السادس عشر
ورق f١٥٧
٢٠،٥×١٤سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية
مخطوطات شرقية،
قبطي ٩،
تمّ اقتناؤها من فانسليب بقبرص عام ١٦٧١
المراجع:ل.ديلابورت ١٩١٢، رقم٩٦ آ. بودور، ١٩٨٩، ص١١ - ٢٠.

هذه المخطوطة هي الوحيدة التي تحمل إشارة واضحة إلى مصدرها، مقارنة بالمخطوطات القبطية الأخرى التي جلبها «فانسليب» (كتالوج٥٤) من قبرص: لقد وهبها «حنا» أسقف قبرص، إلى كنيسة القديس بنهام «لأقباط»، في نيقوسيا. ص٨٩ V إنها متعدّدة العناصر إذ ألفت من مجموعة من ثلاث مخطوطات نسخت تقريبا في الفترة نفسها وليس لها قيمة تذكر. تكمن أهميتها في طريقة صنعها القبرصية المحضة أي أنها كتبت من جانب على ورق يتضمن تمهيدا كان واردا جدًا في المخطوطات اليونانية بقبرص في تلك الفترة. ونلاحظ في الهوامش السفلى لبعض الصفحات حواشي باليونانية الحديثة كما أنّ الصفحات في بداية الكتاب فقد وردت في اللغة نفسها. أخيرا، فالتجليد ذاته من نوع خاص لأنّه خاص بتقنية بيزنطية إلا أنّ خرز المخطوطة على أعصاب سميكة ومسطّحة لا علاقة له بالطراز الشرقي. ولدينا هنا نموذج رائع لكتاب نسخ وتمّ تجليده على الأغلب في قبرص.

آ.ب


٤٢

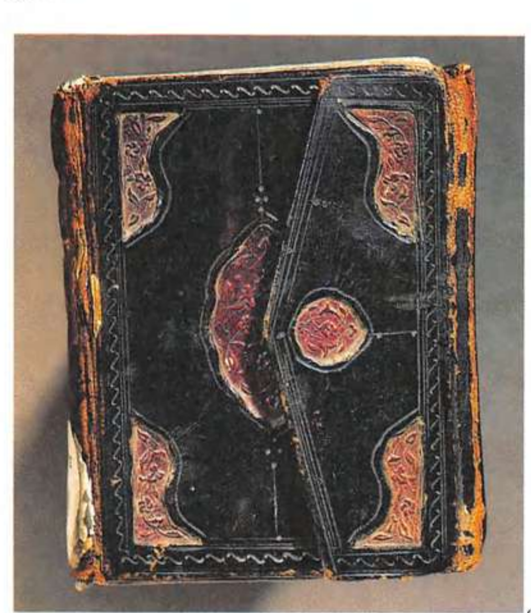
٤٣
طقوس القديس باسيليوس والقديس غريغوريوس «نازيانس»

مصر، القرن الرابع عشر
مخطوطة على ورق،
f١٨١
١٠×١٢،٥سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية
مخطوطات شرقية
قبطي ٣٩

قبل أن تدرج المخطوطة في المجموعات الملكية عام ١٦٦٨، كان يملكها جيلبير جولمان وكان قد أرسلها فرانسوا دانييل من القاهرة حوالي عام ١٦٤٥، كما يبدو ذلك جليّا من الدمغة والمذكّرة التي وردت فيها المخطوطة تحت رقم ٦ في الصفحة ٣. نجد في هذه المخطوطة المنسوخة على ورق مطرّح مصري أو سوري الأصل، تمّ جمع غرز حياكة السلاسل فيها على شكل مجموعات ثلاث، نجد فيها بعض الصفحات الوردية اللون (ص.١٢٢، ١٨٠) وفقا لتقليد كان مألوفا في مصر القرون الوسطى. أما الكراريس المؤلّفة من عشر صفحات فكانت قد جلّدت كيفما اتفق. نلاحظ مثلا أنّ النسخة ليست مؤرّخة ولا تتضمن أي معلومات في النهاية. ومع ذلك فهي متقنة من حيث المحتوى إذ نجد في العمود الأيسر النص بالقبطية وفي العمود الأيمن ترجمته بالعربية. يقع النص الخاص بأناشيد القديس باسيليوس في الصفحات ٤ إلى ١٤٨ V، ويقع نص أناشيد القديس غريغوريوس غير الكامل في الصفحات ١٥١ إلى V١٨١. ويبدو من الزخارف للصلبان في الصفحة ٣ V والزخارف الأخرى في بداية القطع صفحة ٤ أو في الهوامش (طيور ص. ٥٤، ١٠٨) أن المخطوطة من النوع الفاخر.
أما تجليدها المختوم على البارد فيحتوي على طيّة وغلاف. ونظرا لأصلها المصري يمكن تأريخها في القرن السادس عشر وهي مصنوعة على شاكلة التجليدات الإسلامية في تلك الفترة.

نلاحظ في الصفحتين هالة مركزيّة متعدّدة القويسات وزخارف في الزاوية الحرّة من التجليدة ختمت على قطع من الجلد الأحمر. وانتهجت الطريقة نفسها لختم قلادة على الغلاف تشير بالعربية أنّ الكتاب المعني هنا هو «كتاب في الأخلاق» (انظر سابقا ص. ٥٣). ونلاحظ أنّ الكتب كانت تصف فوق بعضها البعض في رفوف المكتبات ويشار إلى عنوانها في حافة الكتاب.

ف.ر.


٤٣

تم التأكد من أصل هاتين القطعتين المزخرفتين بأناقة بفضل اكتشاف أدوات مماثلة مرتبطة بمخطوطات قبطية. كانت القطعتان مربوطتين بأسفل قطعة جلدية عبر خيط يمر في ثقب محفور في طرفهما. وقطعة الجلد هذه يشدها أحد لوحي تجليد الكتاب وبوسعها أن تلفه أكثر من مرة. وهي مزخرفة بإتقان مدهش في بعض الأحيان. وكلما اقتربت من القطعة العظمية يضمر سمكها. وظيفة هذا النظام إبقاء الكتاب مغلقاً بهدف حفظه. أما شكل هذه الأدوات، فهو يتلاءم مع وظيفتها. والطريف أن تقتصر الزخارف هنا على وجه واحد فقط مما يدفع إلى التساؤل عما إذا كان الحرفي الذي لاحظ الشبه بين هذه الأدوات والبطاقات الخشبية المثقوبة الشائعة الاستعمال آنذاك قد تعمد ذلك بهدف استعمال الوجه الآخر في كتابة تتعلق بالمخطوطة.

ج .ف .د



٤٤

٤٤
أداتا تجليد

مصر، العصر البيزنطي،
عظم،
١٢,٤×٣,٣سم
و٧,١٥×٢,١٥سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الأثريات المصرية
أى١٣٨٨٤ (١) و أى١٣٨٨٤(٣)
تم اقتناؤهما لدى بائع التحف الأثرية في القاهرة،١٩٢٩

٤٥

الصندوق الخشبي المعروض هنا مغلّف بصفائح معدنيّة مزيّنة تزيينا فاخرا. الفضّة مضغوطة ومحفورة ومذهّبة في بعض أجزائها. يختلف وجها الصندوق قليلا في تفاصيل الزخرفة.

فالزخرفة العليا تحمل في وسطها صليبا مقصوصا من ورقة معدنية، مثبّتة بمسامير صغيرة ومرصّعة بفصوص الكبوشن المصنوع من معجون الزجاج.

في أعلى الصندوق كما في أسفله نشاهد كتابة بالقبطية كثيرة الزخرفة :« في البدء كان الكلمة وكان الكلمة على مقربة من الله». هكذا يبدأ إنجيل القديس يوحنا.

أما الوجه الآخر للصندوق فمزدان بكتابة هو الآخر:« بداية إنجيل السيّد المسيح، ابن الربّ». كما أنّ الرجل التّقي، صاحب هذا الصندوق، قد طلب من الناسخ نقشين آخرين باللغة العربيّة وأهدى الصندوق الرائع لكنيسة القديسة بربارا، لتزيّن بها مصلّى رئيس الملائكة ميخائيل.

أما التاريخ الوارد على الصندوق فيوافق عام ١٤٤٠ من عهد الشهداء، أي ١٧٢٤. وغالبا ما نجد داخل هذه الصناديق الممكن إغلاقها كتاب الأناجيل أو العهد الجديد الذي لم يكن يغادر صندوقه أبدا، فهو بمجرّد وجوده بالصندوق الموضوع على المذبح، أثناء القدّاس، يشهد على قيمة كلام الله. وكان الشمّاس يحمله وهو يطوف حول المذبح أو يحمله الراهب أثناء قراءة الإنجيل أو عند قيامه بطقوس أخرى. وكان يحمل في الطواف حيث يحظى بتقديس كبير. يحتفظ المتحف القبطيّ بنماذج عديدة من هذه الصناديق [كتالوج ٤٦، باريس ١٩٩٠، رقم ١٥].

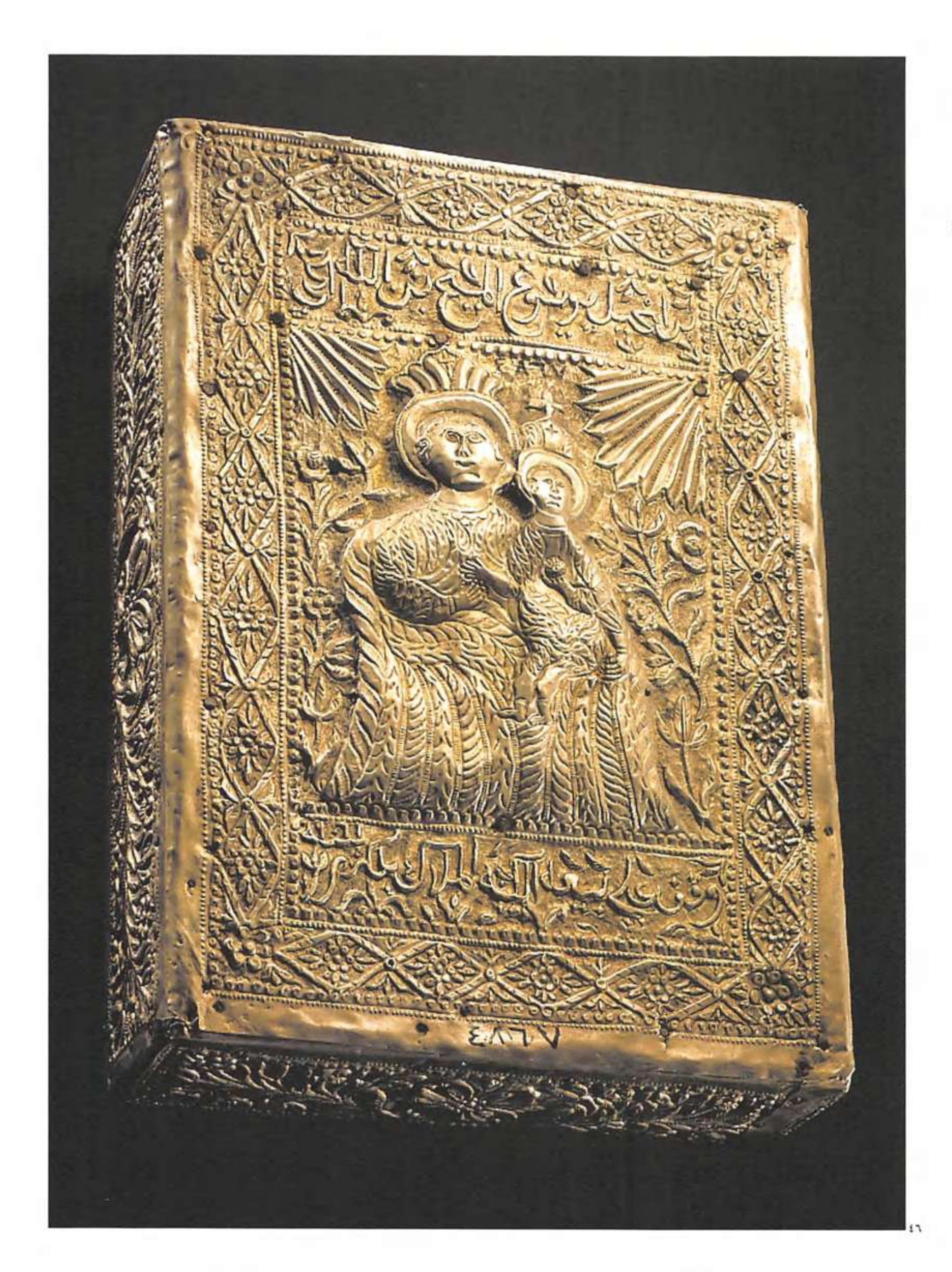
د.ب.

٤٥
صندوق لجامع الأناجيل

كنيسة القديسة بربارا،
مصر القديمة، القرن الثامن عشر
خشب، فضّة مذهّبة،
معجون الزجاج،
٣٦,٥×٣١,٥سم ×٨,٥ سم
القاهرة، المتحف القبطيّ،
١٥٢٦
إعارة دائمة من كنيسة القديسة بربارا ، عند تشكيل آثار المتحف، ١٩٠٨
المراجع: م.هـ. سميكة، ١٩٣٧، ص.٤٠، لوحة ٨٩، الموسوعة القبطيّة، ١٩٩١، الجزء الرابع، ص.١١٥٣، هـ. مسيحة، ١٩٩٣، ص.١٢٦/ ١٢٨

٤٦
صندوق لجامع الأناجيل

مصر، ١٢٥٥
(٩٦١ من عهد الشهداء)
خشب وفضّة
٣٩,٥×٢٩ سم×١٠,٥ سم
القاهرة، المتحف القبطي، ٤٨٦٧



٤٦

الصندوق الخشبيّ مغشى بأوراق الفضّة المزيّنة تزيينا فاخرا وفقا لتقنية المعدن المطروق. أما إطار وجهَي الصندوق فهو مزدان بشريط يحمل زخارف نباتيّة ولآلئ. تتوسط الصندوق صورة العذراء حاملة طفلها وإلى جانبها ملاك. في أعلى الصورة نقش بالعربيّة يشير إلى «إنجيل السيد المسيح، ابن الرّب» وفي أسفلها نقش آخر بالعربيّة أيضا يحدّد اسم الكنيسة التي تلقّت هذا الصندوق:«كنيسة الملاك المبجّل» وتاريخ الإهداء دون تحديد موقعها.

س.ع.الـش.

تحتفظ المكتبة الوطنية في فرنسا بأربع عشرة ورقة أخرى من هذه المخطوطة الجميلة لإيزائي. ورق الرّق دقيق وفاتح اللون وتشبه الكتابة التي تحملها الكتابة التوراتية القديمة. كما أنّ الزخرفة بالغصينات الحمراء والسوداء المخطوطة بالحبر تبدو خشنة ودقيقة. ثمّة طيور مرسومة بإهمال موزعة هنا وهناك. لربّما أضيفت فيما بعد. أما عنوان الرؤيا [بداية الفصل ١٣] المكتوب بالأحمر بخط يختلف قليلا عن خط النص فيرافقه في الهامش الداخليّ غصينان صغيران يؤطران وجها بشريا. نلاحظ خاصة الحرف المزخرف والجميل الذي يستهلّ الفصل الثالث عشر. إنّه حرف الفاي، أحد الحروف المضافة إلى الأبجديّة الإغريقية التي تحتلّ ثلث الصفحة من الأعلى، أما الفراغ بين السطرين فمزدان بضفيرة حمراء وسوداء، وفقا لطريقة مألوفة تتميّز هنا بجمالية ملحوظة.

آ.ب.

٤٧
مخطوطة إيزائي٢ ,١٢- ١٢,١٣ بالقبطية الصعيدية

الدير الأبيض
(مصر العليا)
القرن الثامن ـ التاسع
رق
٢٦×٣٣,٥ سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، مخطوطات شرقيّة،
قبطي ١٢٩ ٢٢ ورقة رقم ٢
اقتناها في القاهرة المعهد الفرنسيّ للآثار الشرقيّة عام ١٩٠٠ وأعطي للمكتبة الوطنية الفرنسية عام ١٩٥٤
المرجع: ب. لاكو، ١٩٠١، ص١٠٣/١٢٤
ص. ١١٤/١١٥ بالنسبة لهذه الورقة.



٤٧


٤٨


٤٩

٤٨
مخطوطة أعمال شنودة

الدير الأبيض (مصر العليا)
القرن العاشر
رق، ١٠٢ ورقة
٢٧,٤×٣٣,٧ سم
القاهرة، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية
قبطي ١
اقتناها ج. ماسبيرو حوالى عام ١٨٨٥
المراجع: إي شاسينيا، ١٩١١
س.أيميل، ١٩٩٣، ص. ٣٢٤/٣٣٣

يمكن اعتبار هذه المخطوطة واحدة من اثنتين نجتا من الكارثة التي حلّت بالدراسات القبطية حين تبعثرت مكتبة الدير الأبيض. وبالفعل لم نعثر من هذه المخطوطة إلا على ١٠٢ ورقة من أصل ١٩٢ ورقة. المخطوطة المعروضة هنا نسخة جميلة جدًا من حيث كتابتها التي تقلّد حروف التوراة المزخرفة ومن حيث العلامات المستعملة للتفريق بين المقاطع والوحدات المعجميّة. ولقد بيّنت دراسات حديثة أن أعمال شنودة تنقسم إلى فئتين كبيرتين، هما فئة متعلقة بأصول الدين والمخصّصة للقضايا الرهبانيّة وفئة الخطب الأكثر تنوّعا من حيث المحتوى والموجّهة أحيانا إلى وجهاء محليين، من المسيحيين وغيرهم.

المخطوطة قبطي١ التي يملكها المعهد الفرنسي للآثار الشرقيّة هي نسخة عن الجزء الرابع من «الخطب» التي كانت تجمع عشرة نصوص مختلفة، يهاجم فيها شنودة بصورة مباشرة عدّة أشخاص سبق لهم وأن وجّهوا له اتّهامات أو مساءلات. فهو ينتهز الفرصة للتوسّع في الحديث عن آفاق أوسع مثل واجبات أهل السلطة. ونجد في أماكن عديدة من المخطوطة ملاحظات أضيفت فيما بعد تشير إلى أنّ مقاطع من هذه الخطب كانت تستعمل في الطقوس ولا سيّما في فترة الصيام.

آ.ب.

٤٩
مخطوطة أعمال شنودة

الدير الأبيض(مصر العليا)
القرن التاسع،
رق، ١٢٧ ورقة
١٩,٧×٢٤,٨ سم
القاهرة، المعهد الفرنسي للآثار الشرقيّة،
قبطي٢
اقتناها ج. ماسبيرو حوالى عام ١٨٨٥
المرجع: س. أيميل، ١٩٩٣
ص.٢٦٣/٢٦٩

أنقذت هذه المخطوطة بدورها من الهلاك بضربة حظ وإذا أضفنا إليها الأوراق القليلة المحفوظة في المكتبات الوطنيّة لكل من لندن وباريس ونابولي، فيصبح عدد أوراقها اليوم ١٤١ ورقة من أصل ١٦١ ورقة. وتدلّ كتابتها وحجم الورق وحالة المخطوطة أنّها تعود في الغالب إلى حقبة تاريخيّة أقدم من المخطوطة السابقة. يبدو جليًا أنّ النسخة المعروضة هنا قد تمّت مراجعتها إذ نلاحظ إضافات عديدة وتصحيحات. إنّها نسخة من الجزء الثامن لفئة أعمال شنودة المعروفة باسم «أصول الدين». وهي تشمل المواعظ التي كان يوجّهها رئيس الدير إلى مجموعة الرهبان.

وتطغى في النصوص السبعة المكوّنة للجزء الثامن لهجة التهديد واللعنة. نلمس من خلالها هوس المسؤوليّة التي يرزح تحتها شنودة بسبب الخطايا التي ترتكبها رعيّته من رجال ونساء. وطوال هذه النصوص تطالعنا استعارة اللباس المدعّمة بقراءة العهد القديم: فالرهبان يرتدون مثل الملابس التي يرتديها القِسُّ، إلاّ أنّه يشعر بالعار إزاء هذه الملابس ويرغب في حرقها، لكنّه متردّد والصراع الداخلي الذي يعيشه ينخره ويضنيه كبرَص رهيب.

آ.ب.

٥٠
مخطوطة مزخرفة بصورة *العذراء ترضع طفلها*

الحامولي – الفيوم
التاريخ ٨٩٢/٨٩٣
رقّ،
٣٨×٢٥,٥ سم
نيويورك، مكتبة بيربونت مورجان م.٦١٢، ورقة ١،
اقتنيت في باريس عام ١٩١١
المراجع: ج. ليروا، ١٩٧٤، ص.٩٤/٩٧، ١٠٦، ٢٠٤، لوحة ٣١، ل.ديبوي، ١٩٩٣،، رقم ٩٦، ص.١٨٥/١٨٧، لوحة ١٢



٥٠

صورة العذراء مريم وهي ترضع طفلها هي الصورة الوحيدة التي تزيّن هذه المخطوطة. مريم جالسة على وسادة موضوعة على مقعد منقوش ومزيّن بأعمدة من الخشب المبروم. تقدّم نهدها إلى الطفل الذي يمدّ يده نحوه ممسكا لفيفة في اليد الأخرى. ثمّة ملاكان فوق المقعد يمدّان أيديهما بجلال. وبين العذراء مريم والملاكين نرى طغراء العذراء ويسوع المسيح.

أما قدما العذراء فموضوعتان على سجادة يظهر تحتها سطر من الكتابة :« أنا إسحق، الراهب، أنا العبد الحقير، كتبت (أو رسمت) هذا». يتمتّع الأشخاص جميعا بنظرة ثابتة وملامح هادئة. عولج هذا الموضوع مرّات عديدة في بعض المخطوطات وفي الرسوم الجدارية في ديرَيْ باويط وسقارة. فهو يرمز إلى سرّ تجسّد المسيح من خلال التركيز على القرابة الجسديّة التي تجمع بين الرّب وابنه.

م – هـ.ر.



٥١

٥١

كتاب (فاتحة الكتاب) من ورق الرّق الصفحة الأولى مزخرفة

دير الملاك ميخائيل،
الحامولي (الفيّوم)
٩٠٢/٩٠٣
رقّ،
٣١,٤×٢٤,٨ سم
نيويورك، مكتبة بيربونت مورجان،
م. ٦٠٣
اقتني عام ١٩١١
المرجع: ل.ديبوي، ١٩٩٣، رقم ١١٢، ص. ٢١٧ـ٢١٨

تحتوي الأوراق الأربع والعشرون لهذا الكتاب عظة باللغة الصعيدية منسوبة إلى ساويرس الإنطاكي تحمل عنوان: «خطاب حول رحمة الرَّب وصراحة رئيس الملائكة ميخائيل». أما النص المحرَّر على عمودين فإنَّه لا يبدأ إلاَّ في الصفحة الثالثة. بينما بقي الوجه الخارجي للصفحة الأولى فارغا وزخرف وجهها الداخلي بوجه الملاك ميخائيل. نرى رئيس الملائكة مشارا إليه بنقش كتابيَ وهو متوَّج بهالة . يرتدي جلبابا فاخرا وعلى كتفيه معطف أرجوانيَ. أمَّا حذاؤه فهو من اللون نفسه وحول عنقه طوق مجدول مرصَّع بثلاثة فصوص من الكابوشن.

يستند ساعده الأيمن المرفوع إلى عصا مغروسة في الأرض تحمل صليبا رفيعا. أما يده اليسرى فإنَّها تحمل كرة زجاجيَّة مرسوم عليها صليب لاتينى.

لا تقتصر المنمنمات المخطوطة على واجهتها: ثمَّة تشبيك زهريَ ملوَّن يتقدَّم عنوان الموعظة، ترافقه صورة أرنب برَي في الهامش. أما في قلب النص فإنَّ الحروف الهامشيَّة ونقاط الوقف تساهم هي أيضا في الزخرفة.

في الصفحة الأخيرة، يشير الفهرس إلى اسمَي الناسخين، الشمَّاس جابري وابنه مركور من بلدة تيوجينيدوس برينوتا (في الفيَوم) بالإضافة إلى تاريخ نسخ المخطوطة.

م.د.



٥٢

٥٢
مقتطف من كتاب لسيرة القدّيسين بغلاف مزخرف

دير الملاك ميخائيل، الحامولي، الفيّوم
العقد الأوّل من القرن العاشر
رقّ،
٣٣،٤×٢٦ سم
نيويورك، مكتبة بيربونت مورجان، م.٦١٣
اقتني عام ١٩١١ و١٩١٢
المرجع: ل. ديبوي، ١٩٩٣، رقم ١٤٤، ص.٢٨٢/٢٨٤، رقم ٤١١، ص.٦٢٥/٦٢٦، رقم ٤١٤، ص.٦٣٥/٦٣٦، رقم ٤١٦، ص.٦٤٤، لوحة.١٩، ٣٩٧ [مع فهرس بالمراجع].

يحتفظ متحف نيويورك بتسع ورقات من هذه المخطوطة المعنونة «استشهاد القدّيسين ثيودوروس الشرقيّ وليونتينوس العربي وبانيكيروس الفارسيّ». تم نسخ المخطوطة في طوطون[تيبتينيس سابقا] على يد الأخوين «مويسيس» ابن مينا وخائيل، مساعد الشّماس. ويحتفظ المتحف القبطيّ بالقاهرة بثلاث عشرة ورقة أخرى (متحف القاهرة مس٣٨١٩).

أمّا نص المخطوطة المحرّر على عمودين فهو قليل الزخرفة باستثناء بعض الحروف المكبّرة والملوّنة الواردة في الهامش وعلامات الوقف المألوفة ورقم الصفحات والتوقيعات الملوّنة بالأحمر.

ومع ذلك، فإنّنا نجد على الوجه الدّاخلي للورقة الأولى المحفوظة في نيويورك رسما بالحبر تبرزه فسحات ملوّنة بالأصفر والبرتقالي والبني المائل إلى الحمرة. ويشكّل هذا الرسم مقدّمة هذه الرواية المكرّسة لسيرة القدّيسين.

يطالعنا فارس مشار إليه باسم القدّيس «أبا ثيودوروس» الإنطاكي وهو يغرس رمحه في أفعى لها رأس إنسان وتوصف بالشيطانيّة. ثمّة نقش آخر هو «الكرسيبواك» القطعة المرسومة بين سيقان الحصان.

نلاحظ يدين تنبثقان من السحاب تمدّ كل منهما إكليلا للشهيد الذي يرتدي طوقا مجدولا فوق جلبابه ومعطفه.

ثمّة أجزاء متبقيّة من مخطوطات سابقة أعيد استخدامها في تجليد الكتاب وهي تحتوي على فهارس مؤرّخة في ٨٥٦ و٨٦٨ (المتحف القبطي مس٣٨٢٦ ومس٣٨٢٥).

وطالما أنّ مجمل المخطوطات الآتية من دير الملاك ميخائيل متجانسة وتعود معظمها إلى القرن التاسع أو إلى بداية القرن العاشر، فأغلب الظنّ أن تكون الأوراق قد نسخت وزخرفت حوالى عام ٩٠٠.

م.د.



٥٣

أوراق من مخطوطة صعيدية للرسائل الكاثوليكية

الدير الأبيض
(مصر العليا)، القرن العاشر،
رقّ،
٢٣×١٨,٥ سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية
مخطوطات شرقيّة،
قبطي ١٢٩ ١١ (ورقة.١١٦ ر
وورقة ١٢١)
اقتنيت في القاهرة حوالى عام
١٨٨٥،
التحقت بالمكتبة الوطنية الفرنسية
عام ١٨٨٦
المرجع: س.ناكانو، ٢٠٠٠
معرض: لاتيس،١٩٩٩،رقم ٤٥

هذه المخطوطة فريدة من حيث زخرفتها وتنتمي الأوراق الثماني عشرة الباقية منها إلى حطام مكتبة الدير الأبيض.بل ثمّة مؤشرات عديدة تدلّ على أن المخطوطة نسخت في الفيّوم حيث كانت حركة نسخ المخطوطات وزخرفتها أكثر نشاطا من أماكن أخرى. نذكر على سبيل المثال الدقّة والعناية البالغة لتزيين الهوامش السفلى برسوم الحيوانات المختلفة، الخياليّة أو الحقيقيّة، والمتنوّعة من ورقة إلى أخرى والتي نقشت بألوان بهتت للأسف إثر المعالجة التي خضعت لها المخطوطات عند وصولها إلى المكتبة الوطنيّة الفرنسيّة، (إذ غطيت بغشاء من الورق الشفّاف تسبّب في تعتيم الألوان).

الرسوم لا علاقة لها بفحوى النص ولربّما أُضيفت عليه فيما بعد ولا نعلم على وجه الدّقة مبرّر وجودها. كما أنّ مصادر استلهام الرسام لا تزال قيد الدّرس.

آ.ب.

٥٤
كتاب المزامير قبطي بحيريّ

وادي النطرون
القرن العاشر أو الحادي عشر
رقّ، ٢١٠ صفحات
تجليد لويس الرابع عشر،
٢٨×٢١ سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسيّة
مخطوطات شرقيّة،
قبطي ٤ (ورقة٩٤ ف ٩٥)
اقتناه فانسليب في قبرص
عام ١٦٧١
المرجع: ل.ديلابورت، ١٩١٢،
رقم٧



٥٤

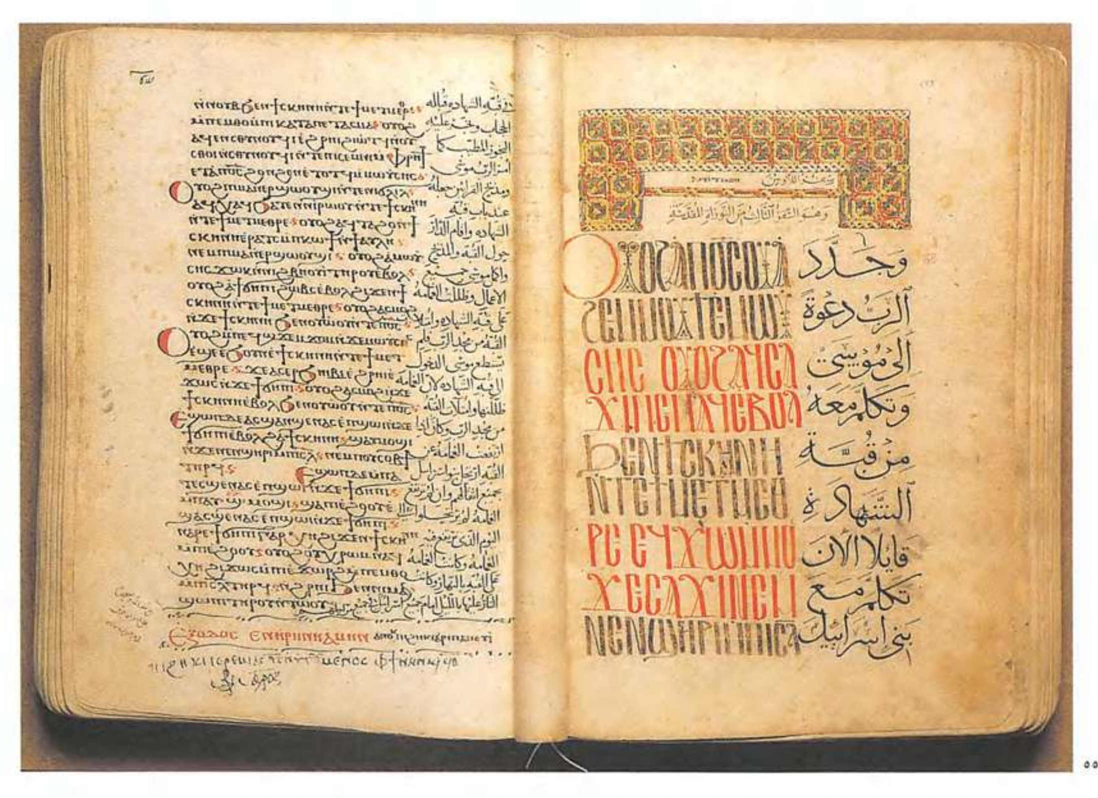
كتاب المزامير المعروض هنا هو جزء من المخطوطات السّت عشرة التي اقتناها م. فانسليب، المعروف باسم فانسليب، في نيقوسيا، بتكليف من كولبير، لحساب المكتبة الملكيّة. وحسب المصادر المختلفة، كانت هناك عدّة كنائس قبطيّة في قبرص، من المحتمل أن يكون وجودها مرتبطا بمجيء عائلة لوسينيان إلى قبرص، في نهاية القرن الثاني عشر، وذلك بعد أن سيطرت مدّة طويلة على القدس.
ولذا يجوز أن تكون بعض المخطوطات القبطيّة قد نسخت هناك. لكن المخطوطة المعروضة هنا لا تنتمي إلى هذه الفئة، إذ إنّ الخطوط الرومانيّة الجميلة المكبّرة التي تتقدّم الفصول خاصّة لها علاقة بالخط المتداول في وادي النطرون [المنطقة الصحراويّة الممتدة بين القاهرة والإسكندريّة] وبالمخطوطات التي نسخت في القرن العاشر والحادي عشر في أديرة وادي النطرون ولا سيّما دير القديس مقار. بالإضافة إلى ذلك فإنّ أوراق الغلاف الأخير للمخطوطة هي أجزاء من «استشهاد القدّيس مينا»، نسخت بأسلوب الكتابة ذاته وهي تعتبر جزءا من سلسلة من مخطوطات سير القدّيسين التابعة لدير القديس مقار المحفوظة في الفاتيكان. ونظرا لوجود دير قبطيّ في قبرص يحمل الاسم نفسه، فمن المحتمل أن يكون كتاب المزامير هذا قد أهداه أحد الديرين للآخر.
وأيا يكن الأمر، فإنّ الكتاب يستعمل من قبل الرهبان ويحتوي بالإضافة إلى الـ١٥٠ مزمورا على أناشيد وصلوات مختلفة يؤدّيها الرهبان.
إنّ جودة النسخة وتاريخها القديم نسبيا مقارنة بالنسخة البحيريّة المعروفة للتراتيل يجعلان من هذه المخطوطة قطعة فريدة من نوعها.

آ.ب.

٥٥
(الصفحة التالية)
كتاب أسفار موسى الخمسة قبطي بحيري/ عربي

مصر السفلى ١٣٥٦/١٣٥٩
ورق، ٣٦٧ صفحة
٤٠×٢٨سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية،
مخطوطات شرقية،
قبطي ١، ص ١٧٥، و١٧٨
مجموعة جولمان
التحق بالمكتبة الملكية عام١٦٦٧
المرجع: ل. ديلابورت، ١٩١٢،
رقم١

«تفضّلوا بقبول كتاب عظيم هو كتاب أسفار موسى الخمسة المحرّر بالقبطية والعربية وهو قيِّم للغاية. أعتقد أن السيد جولمان سَيسعَدُ به».
هكذا تفوّه عام ١٦٤٥ فرانسوا دانييل التاجر الفرنسي الذي كان مقيما في القاهرة. كلّفه مراسله آنذاك السيّد جان ماجي بالبحث عن المخطوطات الشرقية للعلاّمة وهاوي الآثار، جيلبير جولمان.
عند وفاة جولمان، ألحق كتاب الأسفار بالمكتبة الملكية وأصبح يعرف باسم المخطوطة ريجيوس ٣٢٦، ثم الرقم في المؤلفات القبطية المدرج في الكتالوج الأول الذي تم طبعه عام ١٧٣٩، في هذا الكتالوج، كانت المخطوطات تُصنَّف من حيث المحتوى ابتداء من العهد القديم. في القرن السابع عشر، كان الناس يهتمون كثيرا باللغات الشرقية وكان هواة المخطوطات القبطية أمثال بيرسيك أو جولمان يقتنون كتب القواعد (قبطي ٤٤،كتالوج٦٨).
نرى في هذه الصورة آخر صفحة لسفر الخروج وأول صفحة للسفر الثالث الذي يعنى بالديانة اليهودية (اللاويين)، وبينهما صفحتان فارغتان لعلهما كانتا مخصصتين للزخرفة؟
تدل إشارات عديدة على أن المخطوطة غير مكتملة. في الصفحة ١٧٨ حيث يبدأ السفر الثالث، يعلو بداية النص المحرر بالحروف المجسمة عنوان مزخرف بكتابة مشبكة وملونة. في الصفحة الثالثة، يعطينا سفر الخروج لمحة عن صفحة منسوخة بالقبطية (ثلثا الصفحة) وبالعربية (ثلث



٥٥

الصفحة) ولمحة عن الكتابة البحيرية الخاصة بتلك الفترة (حروف صغيرة نوعاً ما ومتراصة في أسفل الصفحة).
نجد ملحوظة (لعلها من القارئ ؟) مؤرخة بتاريخ ١١٧٧ من عهد الشهداء أي ما يوافق عام ١٤٦١ «الفقير أرميا...رئيس الدير، رحمة الله عليه آمين».

آ.ب.

٥٦ أ و ب.

جامع الأناجيل بالقبطية البحيرية

مصر السفلى، ١١٨٠/١١٧٨
رق، ٢٨٦ صفحة،
تجليد لويس الرابع عشر،
٣٨,٥ × ٢٧,٥ سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية،
مخطوطات شرقية،
قبطي ١٣
مكتبة الأوراتوارب
مكتبة مازارين، أصبح ملكا للمكتبة الملكية عام ١٦٦١
المراجع: م. كرامير، ١٩٦٤،
ص.٩٣-١٢٤، ج.ليروا، ١٩٧٤
ص١١٣/١٤٨
لوحة س،د٤١/٧٤
معرض: باريس ، ١٩٩٨، رقم ١٠٢

تعد هذه المخطوطة من بين النسخ الفاخرة والفريدة من نوعها نظرا لجودة كتابتها وزخرفتها الغنيّة ونوعيّة ورقها. فالرقّ كان نادرا في تلك الفترة وأغلب الظنّ أنّه تمّ نسخها على يد ميخائيل الأسقفي القاطن في دمياط لبطرك الإسكندرية «مرقس الثاني» الذي نرى صورته في بداية المخطوطة.
ونسجت أسطورة حول اسم المدينة وقيل إن الملك لويس التاسع ، القديس لويس، جلب معه المخطوطة من مدينة دمياط.
يدشّن أسلوب زخرفتها، بالنسبة للمخطوطات القبطية، تقليدا موروثا من المخطوطات اليونانية وأصبح سائرا في الكنائس الشرقيّة بكثرة: صور المبشّرين بالإنجيل (وكانت صورتهم في هذه المخطوطة مجمّعة في صفحة يحتفظ بها حاليا متحف واشنطن)، وتزيين النص بنقوش صغيرة مدرجة في النص.
في الصفحة ٩ ف - صورة لإغواء المسيح نلاحظ فيها تفاصيل المشهد: حركة مختلف الأشخاص التي تواكبها حركة النخيل، ومشهد المباني ذات القبب المستلهمة من الطراز الإسلامي، وتصوير المياه الممثّل في مشاهد عديدة (انظر أعلاه ص.٥٢).
نعرض هنا الصفحة التي تصوّر تعميد السيّد المسيح (ص.٨) وتجلّيه (ص.٤٨). يثير إعجابنا تباين الألوان في نقوش المخطوطة والإتقان في التفاصيل والواقعية المليئة بالحيوية المتجسّدة في المشهد.

آ.ب.



٥٦أ

48

48

ⲡⲉϫⲁϥⲛ̀ⲓⲏ̅ⲥ̅ϫⲉⲡⲁϭ̅ⲥ̅ⲛⲁⲛⲉⲥ
ⲛⲁⲛⲛ̀ⲧⲉⲛϣⲱⲡⲓⲙ̀ⲡⲁⲓⲙⲁϫⲟⲩ
ⲱϣⲛ̀ⲧⲉⲛⲑⲁⲙⲓⲟⲛ̀ⲅ̅ⲛ̀ⲥⲕⲩⲛⲏ
ⲙ̀ⲡⲁⲓⲙⲁ ⲟⲩⲓ̀ⲛⲁⲕ ⲛⲉⲙⲟⲩⲓ̀ⲙ̀ⲙⲱ̅
ⲥⲏⲥ ⲛⲉⲙⲟⲩⲓ̀ⲛ̀ⲏⲗⲓⲁⲥ



Ⲉⲧⲓⲇⲉⲉϥⲥⲁϫⲓ ⲓⲥⲟⲩϭⲏⲡⲓ
ⲛ̀ⲟⲩⲱⲓⲛⲓⲁⲥⲉⲣϧⲏⲓⲃⲓⲉϫⲱⲟⲩ
ⲟⲩⲟϩⲓⲥⲟⲩⲥⲙⲏⲁⲥϣⲱⲡⲓⲉ̀ⲃⲟⲗ
ϧⲉⲛϯϭⲏⲡⲓⲉⲥϫⲱⲙ̀ⲙⲟⲥ ϫⲉ
ⲫⲁⲓⲡⲉⲡⲁϣⲏⲣⲓⲡⲁⲙⲉⲛⲣⲓⲧ
ⲫⲏⲉ̀ⲧⲁⲧⲁⲯⲩⲭⲏϯⲙⲁϯⲛ̀
ϧⲏⲧϥ ⲥⲱⲧⲉⲙⲛ̀ⲥⲱϥ
Ⲟⲩⲟϩⲉ̀ⲧⲁⲩⲥⲱⲧⲉⲙⲛ̀ϫⲉⲛⲓ
ⲙⲁⲑⲏⲧⲏⲥ ⲁⲩϩⲉⲓϩⲉⲛⲡⲟⲩϩⲟ
ⲟⲩⲟϩⲁⲩⲉⲣϩⲟϯⲉ̀ⲙⲁϣⲱ
ⲟⲩⲟϩⲉ̀ⲧⲁϥⲓ̀ϩⲁⲣⲱⲟⲩⲛ̀ϫⲉ
ⲓⲏ̅ⲥ̅ⲁϥϭⲓⲛ̀ⲥⲱⲟⲩ ⲟⲩⲟϩⲡⲉ



٥٧
جامع الأناجيل قبطي عربي

القاهرة، كنيسة القديس ميركور (أبو سيفين)
١٢٥٠
ورق
١٨×٢٥,٥ سم
باريس، المعهد الكاثوليكي، المخطوطة قبطي ١
تمّ اقتناؤها عام ١٨٨٥ على يد أي. أميليو
معرض: هامّ، ١٩٩٦، رقم ٢٥٨

تكشف لنا الصفحة الأخيرة من المخطوطة اسم الناسخ: جبريل الراهب، القسّ، ولاحقا، بطريرك الإسكندريّة والتاريخ: عام ٩٦٦ من عهد الشهداء الموافق لـ١٢٥٠.
لا يحتوي الورق المستعمل على خيوط من ذهب ونص الأناجيل محرّر باللغة القبطية على عمود، أيسر الصفحة وباللغة العربيّة على اليمين. أمّا الكراريس فمجلّدة وفقا للطراز الشرقي ذي الطيّة . الزخرفة متقنة لكنّها متقشّفة: نقاط حمراء أو ذهبيّة، الحروف الأولى للأسماء والعناوين بالحبر الأحمر.
بالمقابل، فإنّ التزيين غنيّ جدًا. تتقدّم كل إنجيل صورة المبشّر وتبدأ بعنوان مزخرف بزخرفة برّاقة ومجمّل بصورة لمشهد إنجيلي. جمّع ستّة وستّون مشهدا من العهد الجديد في عشر صفحات مقسّمة إلى ستة أسطر.
أما ملامح الأشخاص فتشبه عموما ملامح الأيقونات البيزنطية. غير أنّ المشاهد المرسومة على خلفيّة ملوّنة بالذهب قد أعيد تصميمها كليًا وتمّ تعريبها: نلاحظ تشكيلة الألوان ولا سيّما استعمال اللون الوردي، والملابس العربيّة والأثاث والعناصر الهندسيّة وأخيرا خاصيّات الأشخاص المظهرية وقد التقطت صورهم وهم يقومون بأعمالهم اليوميّة.
كتاب التعاليم هذا ذو المقاييس المتواضعة نسبيّا بصفحاته القديمة والمبقّعة بالشمع ليس كتابا فاخرا إنما غالبا ما كان يستعمل لأهداف طقوسيّة.
تمّ نسخ ألواح المشاهد الإنجيليّة في العالم أجمع ويمكننا أن نرى نسخا منها في المخطوطة أور ١٣١٦ في لندن (١٦٦٣، كتالوج ٦٠) وفي مخطوطة غالي (١٨٠١، كتالوج ٦١).

س. ب.

٥٨
كتاب الأناشيد بالقبطية البحيرية لأيام الأحد من شهر الصوم

مصر السفلى(؟)، ١٥٥٥
ورق،
٢٠,٥×٢٩,٥ سم
باريس، المكتبة الوطنيّة الفرنسيّة، مخطوطات شرقيّة، قبطي ١١٤ (صفحة ١٠ جزء١١، ١٣ جزء ١٤)
هبة البعثة الأثريّة الفرنسية بالقاهرة (١٨٨٧)
المرجع: ل.ديلابورت، ١٩١٢، رقم٤٣

٥٨

ألحقت المخطوطة «قبطي١١٤» بالمكتبة الوطنيّة ضمن مجموعة من عشرين مخطوطة ترقى إلى الفترة الممتدة بين القرن السادس عشر والقرن التاسع عشر (مخطوطات قبطيّة ١١٢/١٢٨). كانت هذه المخطوطات في حالة يرثى لها إذ فكّ تجليدها وكانت أوراقها ممزّقة ومبقّعة وصفحات مختلف الكتب مبعثرة.
عند التدقيق في المخطوطة « قبطي ١١٤» تبيّن أنها كانت تتميّز بتنوّع زخرفتها وأصالتها. بالفعل، كانت قراءات أيام الأحد مسبوقة بصفحة كبيرة مرسومة (الصفحة على اليسار) وبعنوان كبير ملوّن. تبدو هذه الزخرفة غريبة للغاية في مخطوطة طقوسية من هذا النوع. فما الذي جعل هذا الكتاب يحظى بهذه المراعاة؟

آ.ب.



٥٩

٥٩

قدّاس القديس باسيليوس بالقبطية البحيريّة وبالعربيّة

مصر السفلى (؟)، ١٦٤٢
ورق، ١٥٣ ص.،
٢١×١٤ سم
باريس، المكتبة الوطنيّة الفرنسيّة
مخطوطات شرقيّة،
قبطي ٣٠، رقم الصفحة ١ (جزء٢)
اقتناه فانسليب في القاهرة عام ١٦٧١
المرجع: ل.ديلابورت،١٩١٢، رقم٧٦

ينتمي أسلوب الزخرفة في هذه المخطوطة إلى الأسلوب القبطي (الحروف الأولى في الأسماء ملوّنة ومليئة أحيانا بالزخرفة المتشابكة)، الصفحات الافتتاحية قريبة من الطراز الإسلامي. في الصفحة الواقعة على اليسار، وفي قلب إطار قد يوحي بأنّه باب بمفاصله، نجد محل الصليب المألوف، نجمة ذات ثماني شعب مشكّلة من مربّعين. والنجمة بدورها مجزّأة إلى خانات صغيرة تذكّر بتقنية الخشب المجزّع. تملأ الفراغات بالرسوم الزهريّة الصغيرة والمجموع مرسوم بالأحمر والأزرق والأخضر والذهبي. يتجلى العنوان في الإطارين المزخرفين بالعربية ويمتد إلى الصفحة اليمنى: «الاحتفال بالقدّاس/ للقدّيس الجليل/ باسيليوس». إنّه قدّاس الأيام العاديّة.
أما النص في الصفحة المقابلة فهو مؤطّر بدوره بخطوط عديدة. وبعد المقدمة الواردة بالعربيّة، تمّ تجسيم الحروف القبطيّة الأولى وتذهيبها: «يا إلهي، أنت من يعرف قلوب القدّيسين أجمعهم...» يمكن وصف تركيب الصفحات بالفاخرة في المخطوطة بأكملها نظرا لأن الهوامش كبيرة قياسا للمساحة المكتوبة ويبدو أن نوعية الورق ذات جودة عالية. كما أن التجليد العربي المصنوع من الجلد الأحمر الداكن ذي الزخارف، المرسومة في الزوايا وفي الوسط، فهو أيضا متقن. وخلافا لمخطوطات أخرى عديدة، فإنّ المخطوطة هذه لم تستعمل كثيرا، إذ تمّ شراؤها بعد نسخها بثلاثين سنة تقريبا، وهذا ما يشرح إلى حدّ ما شكلها الجيّد.

آ.ب.

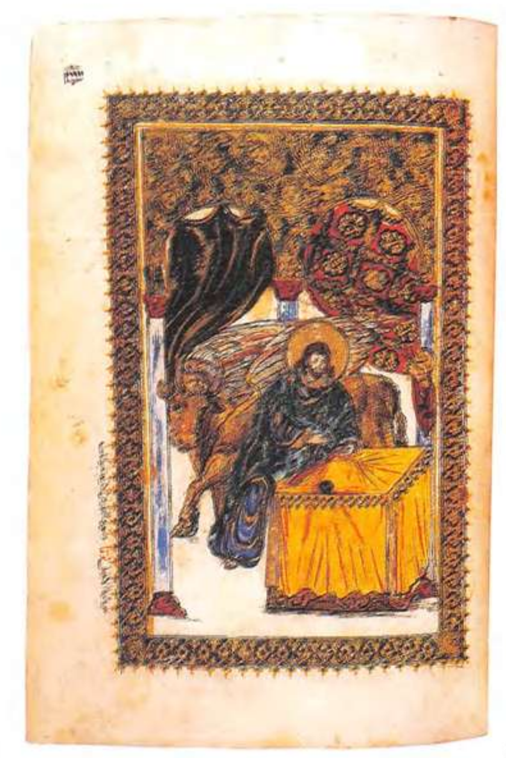
٦٠ «أ» ـ «د»

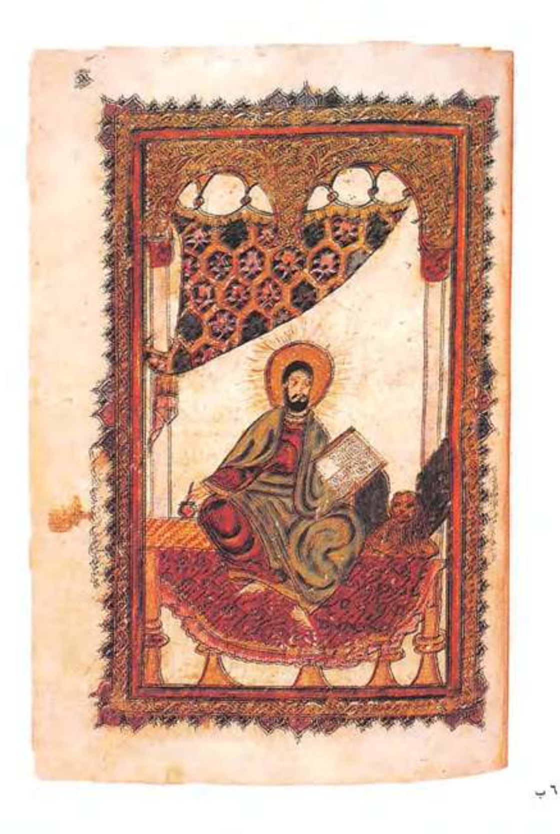
الأناجيل الأربعة

مصر، ١٧٣٣
ورق، ٢٥٠ صفحة، مجلّدة بالجلد المضغوط والمذهّب،
٣٠،٥×٢٢ سم
لندن، المكتبة الوطنيّة،
أور.١٣١٦
المراجع: هـ. هيفرنات، ١٨٨٨ لوحة٤٧، س.ريو، ١٨٩٤، رقم ٩، و.أي. كروم، ١٩٠٥، رقم ٧٣٧

أدرج النص البحيري في عمود يحتوي على ستّة وثلاثين سطرا للصفحة الواحدة وهو مرفق بترجمته العربية في الصفحة المقابلة المحرّرة بقلم دقيق.
تذكر الصفحة الأخيرة الرئيسيّة للمخطوطة (ص. ٢٣٠) أنّ الناسخ أبو المنى بن نسيم النقّاش قد نسخها انطلاقا من نسخة قديمة مؤرّخة بالـ٢٣ من أبيب، عام ١٣٧٩ من عهد الشهداء ، الموافق لعام ١٦٦٣.
ووفقا لصفحة ثانية من المخطوطة، ورد أنّ الجزء المعني هنا أكمل في نهاية عصر تطابق الأناجيل (ص.٢٣٣ ب/ ٢٣٥)، أي عام ١٤٠١ (١٦٨٥).
أخيرا، في الصفحة ٢٣٠، قيل إن السيد المعلّم لطف الله أبو يوسف الذي اقتنى المخطوطة قد أهداها عام ١٤٤٩ (١٧٣٣) إلى كنيسة السيّدة مريم والقديس جرجس، في حيّ حارة الروم ، بالقاهرة.
جرى ذكر صك الإهداء في بداية كل إنجيل.
تحتوي المخطوطة على الأناجيل الأربعة باللغتين: البحيرية والعربية وهي موزّعة كالتالي:

- ص. ٣/ ٦٥: إنجيل القديس متى
- ص. ٦٨/ ١١٠: إنجيل القديس لوقا
- ص. ١١٢/ ١٧٩: إنجيل القديس يوحنا
- ص. ١٨٣/ ٢٢٩: إنجيل القديس يوحنّا
- ص. ٢٣٢/ ٢٣٣أ: لائحة التعاليم لأسبوع الفصح
- ص. ٢٣٣ب/ ٢٣٥: توافق الأناجيل
- ص. ٢٣٦/ ٢٤٠: لائحة شرائع الكنيسة
- ص. ٢٤١/ ٢٤٩: لائحة تعاليم الكنيسة القبطية للسنة بأكملها.


٦٠أ


٦٠ب

يبدأ كل إنجيل من الأناجيل الأربعة بصورة المبشّر على كامل الصفحة ورمزه (ص.٢ب، ٦٧ب.، ١١١ب،١٨٢ب). أما الصفحة المقابلة لكل صورة فتحتوي على حروف مجسّمة ومذهّبة بدقة مزخرفة. يحتوي كل إنجيل على سلسلة هامّة من المنمنمات التي تصوّر أهم أحداث التوراة والإنجيل، وهي نسخ غير متقنة للأخشاب المنقوشة للإنجيل المقدّس العربي «تامبيستا» روما، ١٥٩٠. وهكذا فإنّ المخطوطة تحوي مجموعة من ١٣٤ منمنمة موزّعة كالتالي: ٤٥ منمنمة للقديس متى و٣٣ منمنمة للقديس مرقس و٣٨ منمنمة للقديس لوقا و١٨ للقديس يوحنّا.

ف.ن.ن


٦٠ج


٦٠د

٦١
(الصفحة التالية)

إنجيل قبطي عربي

القاهرة، ١٨٠١
ورق،
١٣,٦ × ٩,٨×٥,٥سم مجموعة
المرجع: س.باكوت١٩٩٨
ص. ١٠٦/٩٤

هذه المخطوطة لافتة للنظر بفضل شخصية من أوصى بها، سيرجيوس غالي. كان الأخير رجلا ذا ثقافة عالية وأمين الصندوق لدى محمد علي، في الفترة الممتدة بين ١٨٠٥ و١٨٢٢. وفي عام ١٨٠١، وصّى بكتاب جامع الأناجيل «ليتصفحه». وهذا ما يفسّر حجمه الصغير. النقوش التي تزيّن الأناجيل مرسومة إلى جانب المقطع المصوّر لتسهيل المطالعة على القارئ.

استدعى المعلّم غالي ناسخا مشهورا هو حنا، ابن ميخائيل، قسّ كنيسة العذراء مريم في حيّ حارة الروم بالقاهرة. والجدير ذكره أن خمسة من أعماله نقلت إلينا ومنها مخطوطة غالي ومخطوطة قبطي ١٠٠ للمكتبة الوطنية الفرنسية (كتالوج ٦٢).

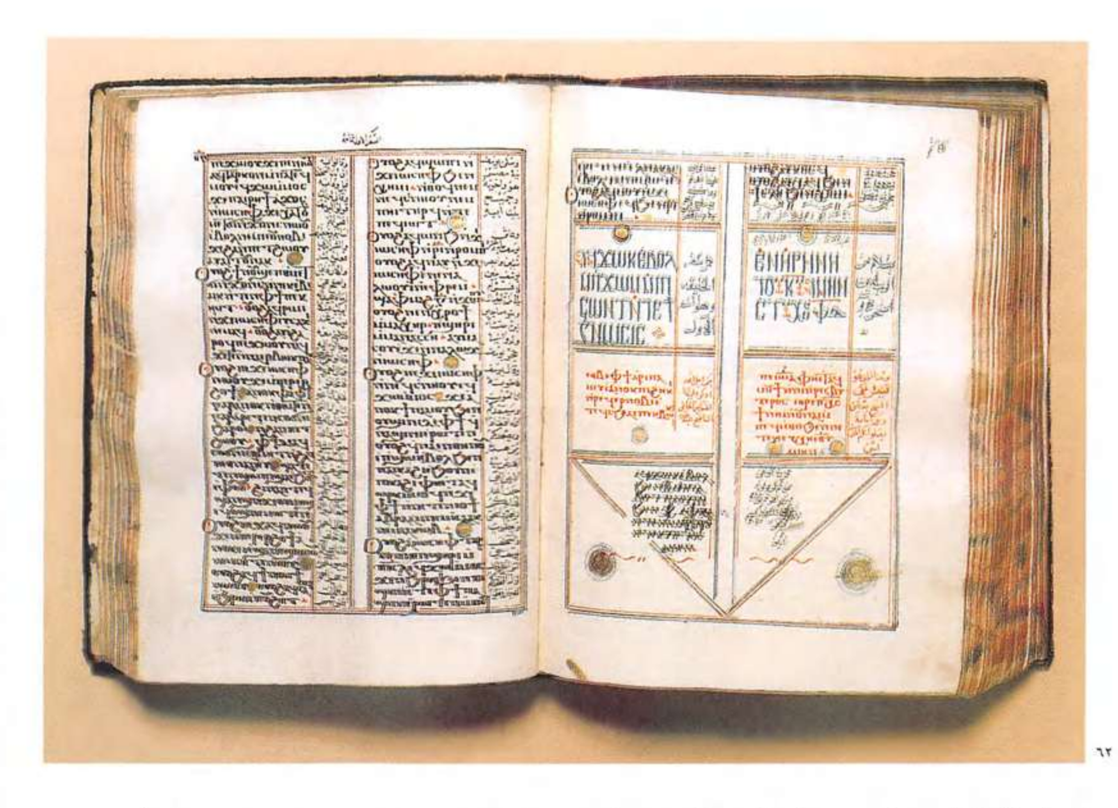
اختار الناسخ حنا بدوره أن يقتبس من أفضل ما ورد في الكتب المقدّسة سواء أكان بالنسبة للكتابة أم لزخرفة المخطوطة.

تمّ اقتباس إنجيل القديس متى وصور الحواريّين من مخطوطة مؤرّخة عام ١٢٩١ ومحفوظة في متحف القاهرة. بينما الخط «القديم» ونصوص لوقا ويوحنا وتقريبا نصف الزخارف فمستلهمة جميعها من المخطوطة (قبطي ١) للمعهد الكاثوليكي المؤرخة بتاريخ ١٢٥٠ (كتالوج ٥٧). إلا أنّ الناسخ حنا أراد أن يزيد من جودة مخطوطته فنسخ في مكان آخر حروف بداية الأسماء المجسّمة والمزيّنة بالضفائر والزخارف الزهرية والمؤلف عن الحيوانات في الهوامش ومشهد البشارة من بين مشاهد أخرى (ص١٧٨). كما أنّ المخطوطة لافتة للنظر من حيث تاريخها: ١٨٠١ الذي يدلّ على أنّ فن المخطوطات كان لا يزال حيًا في القاهرة فجر القرن التاسع عشر.

س.ب.



خذ الصبي وامه
واهرب الي مصر وكن
هناك حتي اقول لك
فان هيرودس مزمع
يطلب الطفل ليهلكه
تقام واخذ الطفل
وامه ليلا ومضى
الي مصر وكان هناك


٦٢

٦٢
كتاب أسفار موسى الخمسة قبطي/عربي

مصر، ١٨٠٦
ورق،
٢٨×٢١،٥ سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، المخطوطات الشرقيّة،
قبطي ١٠٠
باعه للمكتبة الوطنية بتاريخ ١ فبراير/شباط ١٨٥٤ السيد باسيفيك ديلابورت، قنصل فرنسا في القاهرة
المرجع: ل. ديلابورت، ١٩١٢، رقم ٣

المخطوطة «قبطي ١٠٠» هي من أعمال حنا، ابن ميخائيل، قسّ كنيسة العذراء مريم، في حيّ حارة الروم بالقاهرة. إنها مؤرخة بتاريخ ١٥٢٢ من عهد الشهداء ، الموافق لعام ١٨٠٦، وتدرج مباشرة بعد مخطوطة غالي في قائمة الأعمال المعروفة لهذا الناسخ. هذه المخطوطة هي كتاب أسفار موسى الخمسة بالقبطية والعربيّة وتتضمن ٣٢٢ صفحة وهي منسوخة على مخطوطة تعود إلى عام ١٣٨١. يندرج النص في عمودين يحتويان على ٣٣ سطرا وهو منسوخ بالحبر الأسود تتخلّله نقاط حمراء وذهبيّة وحروف مزخرفة برسوم زهريّة وفي الهوامش ثمّة طيور ذات الألوان البراقة. تبدأ المخطوطة بمنمنمتين ملوّنتين وبمشهد من التوراة وصليب قبطي جميل. ومع ذلك فإنّ ما يسترعي انتباهنا هنا هو فنّ الخطّاط وليس فنّ المزوّق.
أما في كتب التعاليم القديمة فإذا كان النص يكتب بالحبر الأسود فالعناوين أي عنوان النصوص والتوقيعات الدّالة على نهاية النصوص والصفحات النهائية كانت تكتب بالحبر الأحمر، وإن كانت هناك زخرفة ما فتظلّ متقشّفة. والجدير ذكره أن الناسخ حنا يجعل من توقيعاته ونهايات المخطوطة زخرفة لنهاية النص الذي نسخه وانتهى منه بشكل رائع. كان هذا الفن في تركيب الصفحات ورسم «الحرف» والتلاعب بالألوان موجودا في مخطوطة غالي.

س.ب.

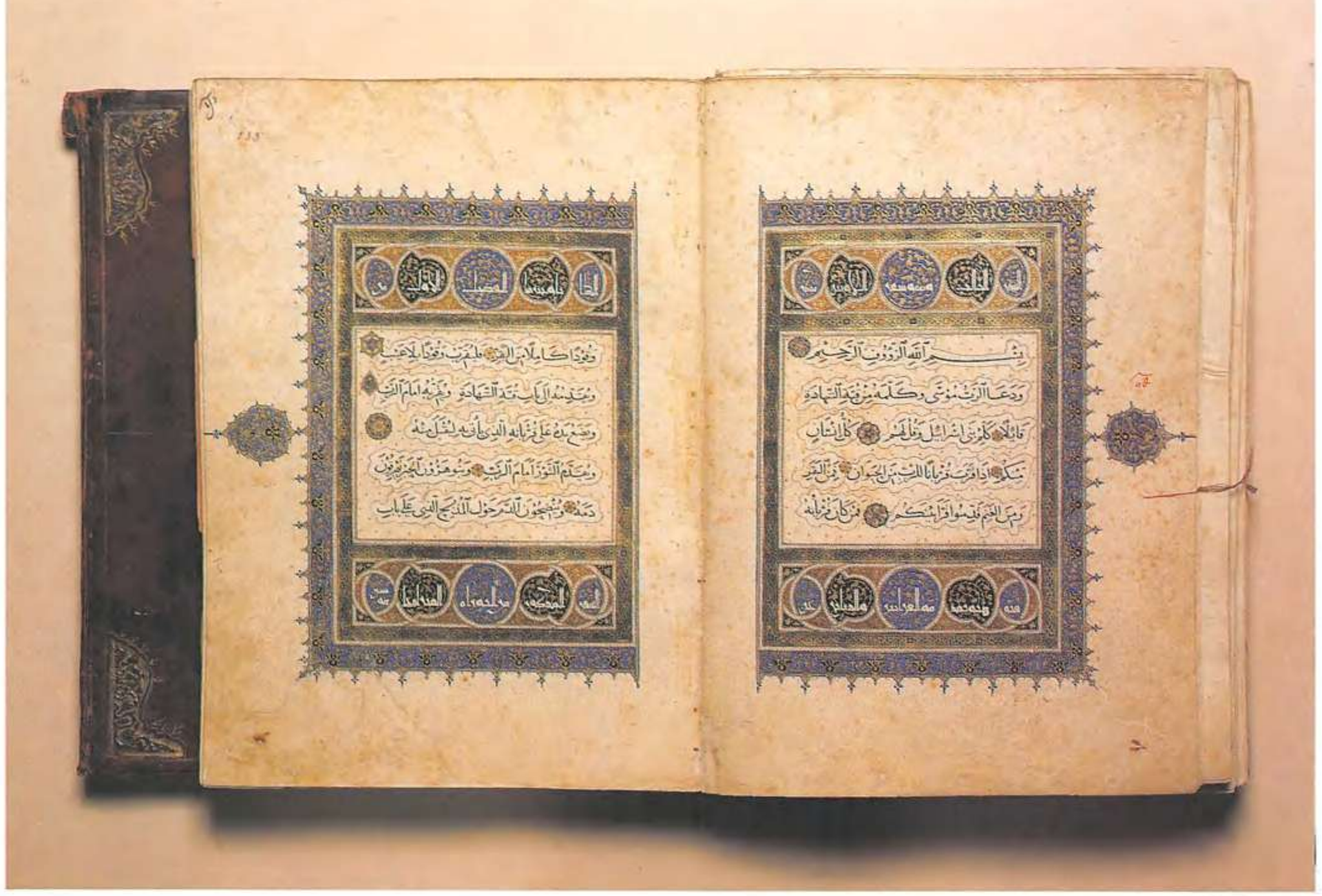
٦٣ أ و ب (الصفحة التالية)
كتاب أسفار موسى الخمسة

مصر ١٣٥٣
ورق،
٣٨،٥×٢٦،٥ سم
باريس، المكتبة الوطنيّة الفرنسية، مخطوطات شرقيّة،
عربي ١٢
أرسله القسّ دورفال عام ١٧٤٩
المراجع: ج. ترويو، ١٩٧٢/١٩٧٤ أي، رقم ١٢، هـ.أومون، ١٩٠٢. ٢، ص ٧٨٦، دي. جيمس، ١٩٨٨

أنهى جرجس، ابن القسّ أبي المفضّل، نسخ هذه المخطوطة. تمت فيه مقابلة النصوص مع اليونانية والعبرية والقبطية عام ١٣٥٣، وفقا لمخطوطة قديمة نسخها قسّ يدعى ابن كبر. نقلت أسماء العلم بالحروف القبطية وباللون الأحمر ربّما عند مقابلة النصوص.
يذكّرنا هذا الكتاب من حيث مقاييسه وزخرفته بمصاحف القرآن الكريم التي كانت تنسخ في مصر في الفترة ذاتها. ويبدأ الكتاب بصفحتين مزدوجتين مزخرفتين برسم يشبه السجّاد، يسيطر عليهما لونا الذهبي والأزرق حيث نجد نجمة ذات عشر شعب تضيء في مستطيل، يحدّه من الخارج على ثلاثة جوانب، شريط مزخرف بالرسوم المشبّكة والزهرية. يبدأ كل كتاب بورقة مزدوجة ومزخرفة حيث حرّرت خمسة أسطر من النص في «غيوم» مدخّرة، مرسومة في خلفيّة مربّعة بالأحمر الباهت. أما عنوان الكتاب فورد بالحروف الكوفيّة ضمن أفاريز يختلف شكل زخرفتها في كل مرّة.
كتبت عناوين الفصول بالحبر المذهّب وتفصل الآيات ورديّات مذهّبة ومبرزة بالأحمر والأزرق. نلاحظ أنّ في الصفحات الأولى للكتاب ترتدي طريقة الفصل بين الآيات شتّى الأشكال مثل الزخارف الزهريّة والعبر والدوائر.
اقتنى المخطوطة القسّ دورفال عام ١٧٤٩ بالقرب من القاهرة التي كان قد تردّد إليها بحثا عن كتب للمكتبة الملكيّة.
أما الرسالة التي وجّهها إلى القسّ ساليه ليخبره فيها بإرساله مخطوطات عربيّة عديدة فتركّز على فرادة الكتاب المشار إليه هنا.

م - ج.ج.

٦٣ أ



٦٣ ب

٦٤
يحيى بن عديّ، تبيين دحض لمقالة محمد بن هارون

القاهرة، ١٢٢٧
ورق،
١٨×٢٥ سم
باريس، المكتبة الوطنيّة الفرنسيّة، مخطوطات شرقيّة،
عربي ١٦٧
أرسل المخطوطة ف.سيفين في القرن الثامن عشر
المراجع: ج. تروبو ١٩٧٢/١٩٧٤ أي، رقم ١٦٧، سي. جراف، ١٩٤٤/١٩٥٣، ٢، ص. ٢٣٩/٢٤٠، ج. أندريس، ١٩٧٧، أي بلاتي، ١٩٨٣

كان يحيي بن عدّي مسيحيا نسطوريا مقيما في بغداد ٨٩٣/٩٧٤ وكان متخصصا في المنطق والفلسفة. ترجم كتبا يونانيّة من السريانيّة إلى العربيّة وعلق عليها. كان تلميذ الفارابي ومعلّم أبى سليمان السيستاني المسلم وابن زرعة المسيحي. وكان يحيي بن عدّي فيلسوفا يقدّره أنداده من مختلف الطوائف ومؤلّفا لأعمال لاهوتيّة تمّ الاحتفاظ بها في القاهرة خاصة.
الكتاب الذي نعرض له هنا هو دحض لمقالة كتبها محمد ابن هارون الورّاق الذي حاد عن دراساته في المنطق وعن تيار المعتزلة لينادي بعقيدة قريبة من الزندقة ومات أخيرا في السجن نهاية القرن التاسع أو بداية القرن العاشر بعد أن اتّهم بالبدعة. لا نجد انتقاده للمذاهب المسيحية الثلاثة أي الملكية والنسطورية واليعقوبية إلا في كتاب يحيي بن عدي المذكور هنا. وكما هو مألوف في المخطوطات القديمة جاء دحض يحيى بن عدّي على شكل حوار: «قال يحيي بن عديّ» و« قال الخصم».
نسخ المخطوطة عام ١٢٢٧«يوسف قويل بن جرجس» الراهب في دير أبى حنيس وأسقف طووا وطنطا المعروف باسم ميخائيل. وفرغ منها في دير القديس فيلوباتير في بركة الحبش خارج مصر القديمة. وتمّت مقابلة نصوصها بمساعدة القس «أنبا داود» الذي عيّن فيما بعد بطرك الإسكندرية.
أرسل فرانسوا سيفين هذه المخطوطة من القسطنطينية وكان مكلّفا عام ١٧٢٨ بالبحث عن مخطوطات شرقية لمكتبة الملك.

م - ج.ج.

٦٤

٦٥
مفضّل بن أبي الفضائل النهج السديد في الدرّ الفريد فيما بعد تاريخ ابن العميد

مصر، ١٣٥٨
ورق،
١٧,٥×٢٥ سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، مخطوطات شرقية،
عربي ٤٥٢٥
أتت المخطوطة من مكتبة كولبير
المراجع: ج. تروبو ١٩٧٢/١٩٧٤، ٢، رقم ٤٥٢٥، سي. جراف، ١٩٤٤/١٩٥٣، ٢، ص. ٤٥٩، مفضّل، ١٢، ٣، ٣,١٤، ٣، ١,٢٠

٦٥

يلخّص هذا النص تاريخ مصر في عهد المماليك، في الفترة الممتدة من ١٢٦٠ و١٣٤٠ مع إضافة بعض الأحداث حتى عام ١٣٤٩. أراد المؤلف أن يسرد أحداثا عاشها وهي متمّمة للوقائع التي سردها قبله المكين ابن العميد ١٢٠٥/١٢٧٣وكان المؤلف مؤرخا قبطيا شغل مهامّ في ديوان الجيش في مصر ودمشق في نهاية عهد الأيوبيين وألّف كتابا في التاريخ تمتد أحداثه منذ ابتداء العالم حتى قدوم بيبرس عام ١٢٦٠.
فرغ من كتابة تتمّة الأحداث في سبتمبر ١٣٥٨ ولكن الجزء هذا لم يحظ بالنجاح نفسه الذي حظيه مؤلّف المكين الذي يعتبر من أوائل كتب التاريخ التي عرفها الغرب.
لا يذكر المؤرخون الذين خلفوا مفضّل بن أبي الفضائل اسمه في أي مكان والنسخة المشار إليها هنا هي النسخة الوحيدة المعروفة. تناقلتها الأوساط الإسلامية ما دمنا نرى إشارة في الكتاب باسم شخص يدعى أحمد ومرفقة بشهادة بركة موجّهة لجميع المسلمين وإشارة باسم محمّد ابن عثمان المعروف باسم الجوهري.
قد تكون المخطوطة نسخة أصلية إذ سجّل الناسخ في الصفحة الأولى أنّ مفضّل بن أبي الفضائل ألف هذا الكتاب لحاجته الشخصية. فالتأليف يحيل إلى كتابة النص وليس إلى النسخة، لكنّ علامات التواضع تدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ الناسخ هو مفضل بن أبي الفضائل ليس إلاّ.
تشير ملحوظة كتبها «بالوز» ، المسؤول عن المكتبة لدى كولبير، إلى أنّ المخطوطة جلبت من الشرق عام ١٦٧٥ لتلتحق بمكتبة كولبير.

م - ج.ج.

٦٦
شهادة تنصيب

القاهرة، ١٥٥٠
ورق،
٣١×٩٢٤ سم
١٧٥ سطرا بمقياس ٢٥ سم
الهامش ٦ سنتيمترات من اليمين
باريس ، المكتبة الوطنية الفرنسيّة
مخطوطات شرقيّة،
عربي ٣١٧
اقتناها فانسليب في القاهرة عام ١٦٧٣، مصدر اللفيفة مكتبة دير سان جيرمان دي بري

بموجب هذه الشهادة، يولي بطريرك الإسكندريّة جبرئيل السابع (١٥٢٦ ـ ١٥٦٩) لرئيس الشمّاسين، يوحنا، ابن جرجس، المعروف باسم ابن السيناني، مهمّة إدارة كنيسة القدّيس مرقريوس (القاهرة القديمة). وقد حرّرته دائرة الختم البطريركي بتاريخ ٢٣ هاتور ١٢٦٦ من عهد الشهداء ١٩نوفمبر ١٥٥٠. تتألّف اللفيفة من ٢٢ صفحة من الورق الغربي بمقياس ٤٢×٣١ سم، ملتصقة ببعضها البعض. أما الكتابة فمن نوع الثلث. ثمّة عنوان في كل سطر من أصل ثلاثة سطور. أما الجانب الأعلى للفيفة فهو توظيف جديد لشهادة زواج، كما تشير إلى ذلك الآية التوراتيّة المخطوطة ٥، ١٩ المدرجة في الشريط الثاني. يبلغ طول الجانب الأعلى ١٦٨سم وهو مزخرف بفخامة، نجد فيه سبعة رسوم هندسيّة تتشكّل من ثلاثة شرائط تتناوب مع نقش على شكل دمعة ووردتين ترسم إحداهما صليبا والأخرى عبارة عن مشكاة متعدّدة القويسات، نقش فيها اسم الله بحروف منبسطة. كما أنّ جميع هذه الرسوم التي تحتوي على عناصر وردية، ملوّنة بالأزرق والأخضر والأحمر في خلفيّة ذهبيّة.

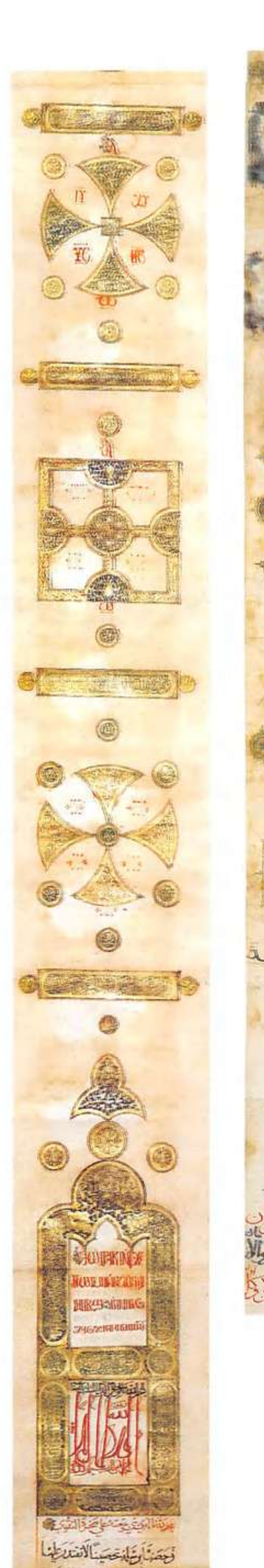
ج.ت.

٦٧
شهادة تنصيب

القاهرة، ١٦٣٨
ورق،
٢٨×٩٦٦ سم
١٥٣ سطرا بمقياس ١٩ سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسيّة
مخطوطات شرقيّة
عربي ٣١٩
اقتناها فانسليب في القاهرة عام ١٦٧٣
مصدر اللفيفة مكتبة دير سان جيرمان دي بري

بموجب هذه الشهادة، يولي بطريرك الإسكندريّة، متّى الثالث، (١٦٣٤/١٦٤٩) للمعلم صليب، ابن المعلّم أبي الفرج، مهمّة إدارة دير العذراء مريم (وهو معروف أيضا باسم دير العدوية أو دير النزهة). حرّرتها دائرة الختم البطريركي بتاريخ ٢١ طوبا ١٣٥٤ من عهد الشهداء الموافق ١٦ يناير ١٦٣٨.
تتألّف هذه اللفيفة من ٢٣ صفحة من الورق الغربي بمقياس ٤٢×٢٨سم، ملتصقة ببعضها البعض. أما الكتابة الواردة فيها فمن نوع الثلث. والهامش بمقياس ٤،٥ سم مؤطّر من جانبي النص بخطّين معنونين. ثمّة عنوان في كل ثلاثة أسطر من أصل ستة كما أنّ الرسوم الورديّة تزدحم بين السطور. يبلغ طول الجانب الأعلى للفيفة ٣٣٦ سم ويزدان بالرسوم الهندسيّة، أي بخمسة شرائط تتناوب مع هرم من الورديّات ونقش على شكل دمعة ومشكاة متعدّدة الأقواس (العقود)، يعلوها زخرف وردي ويتوسّطها اسم الله المكتوب بأحرف منبسطة ومعنونة.
أدرجت في النقش الوارد أسفل اللفيفة والشرائط الثلاثة السفلى الآيات من ١ إلى ٤ من المزمور ١١٠. كما أنّ الشريط الخامس يحوي آية من الإنجيل (لوقا،٢،١٤). وفي إطارات المشكاة المزخرفة وردت شهادة التنصيب بتاريخ ٢٨ أمشير ١٣٥٤ من عهد الشهداء (الموافق ٢٢فبراير ١٦٣٨). تزدحم هذه الرسوم المزخرفة والملوّنة بالأزرق والأحمر، في خلفية ذهبيّة ذات العناصر الوردية.

ج.ت.



٦٦

٦٧

٦٨
قواعد اللغة بالقبطيّة والعربيّة

مصر العليا، ١٣٨٩
ورق، ١٩٠ ورقة،
١٩×٢٨ سم
باريس، المكتبة الوطنيّة الفرنسيّة،
مخطوطات شرقيّة،
(قبطي ٤٤) ورقة ٢٣ جزء ٢٤
مجموعة جولمان، التحقت
بالمكتبة الملكيّة عام ١٦٦٧
المرجع: أ.مالون، ١٩١٠،
ص. ٧٨/٦١، ل. ديلابورت،
١٩١٢، رقم ١٢٠، هـ.مونييه،
١٩٣٠



٦٨

تنتمي هذه المخطوطة إلى مجموعة من المؤلّفات تعتبر أساسيّة للدراسات القبطيّة. أوّلا لأنّها تمثّل ثمرة الجهود التي بذلها رجال العلم الأقباط بين القرن الثاني عشر والخامس عشر للمحافظة على لغتهم المهدّدة من تفوّق اللغة العربيّة عليها. ولذا ألّف هؤلاء كتب النحو والمفردات وسمّوها على التوالي «المقدّمات والمعايير» «سكالا» (المستوحاة من صورة السلّم وتشير إلى المفردات الواردة في فئات مع ترجمتها مقابلها).

وفي هذه المؤلفات كانوا يستوحون من مبادئ النحو العربيّ. أصبحت كلمة «سكالا» فيما بعد اسما شاملا لكل المخطوطات التي تحتوي على هذا النوع من النصوص.

والسبب الثاني لتأليف هذه الكتب ينتج عن الأوّل: فالمخطوطات هذه ساعدت على تدريس اللغة القبطية في أوروبا.

انطلق تعليم اللغة القبطية في أوروبا في القرن السابع عشر. وهكذا استعان كل من كيرشر وستيرن - مؤلّف أوّل كتاب منهجيّ في القواعد القبطية التي انطلقت منه كل الأعمال التالية - مروراً بشامپليون. استعانوا بهذه المؤلفات. هذا ونجد في هذه المخطوطات معلومات فريدة من نوعها في الجغرافيا وعلم النبات والمعاجم الأخرى المتخصّصة.

المخطوطة المعروضة هنا هي بداية القواعد الصعيديّة. تتوافر أيضا باللهجة البحيريّة، ألّفها أحد المثقّفين يوحنا السمنودي. في الصفحة اليسرى من المخطوطة، يتم شرح نظام أداة التعريف (في المذكر والمؤنّث والجمع) وفي الصفحة اليمنى، يتم شرح أداة الملكية وبداية نظام الصرف.

آ.ب.

88 Ægyptia.	Latina.	Arabica.
– ⲫⲏⲉⲧϣⲟⲩϣⲟⲩ ⳾	Iactator	المفتخر
– ⲡⲓⲥⲱϫ ⳾	Iracũdus, stolidus, vesanus	الاحمق
– ⲡⲓϭⲁⲥⲓϩⲏⲧ ⳾	Iactator, elatus animo	المتكبر
ⲡⲓⲫⲑⲟⲛⲓⲧⲏⲥ ⳾	Inuidus	الحاسد
– ⲡⲓⲣⲉϥϫⲓϫⲓ ⳾	Grassator, euersor	القاطع
– ⲡⲓⲉⲣⲡⲉⲧϩⲱⲟⲩ ⳾	Malus	الشرير
– ⲡⲓϣⲟⲃⲓ ⳾	Hypocrita, scandalizans	المرايي
ϩⲩⲡⲟⲕⲣⲓⲧⲏⲥ ⳾	Hypocrita, dissimulator	المرايي
ⲡⲓⲥⲁⲙⲉⲧⲉⲛⲟⲩϫ ⳾	Mendax	الكذاب
– ⲡⲓⲣⲉϥϣⲱⲗⲉⲃⲟⲗ ⳾	Deripiens, prædator	النهاب
– ⲫⲏⲉⲧⲁⲩϣⲟϣϥ ⳾	Infamis, conuictus alicuius sceleris	المذموم المخزي
– ⲡⲓⲣⲉϥϩⲓⲟⲓ ⳾	Cupidus, auarus, tenax	الطماع
— ⲫⲏⲉⲧⲁⲩⲧⲟⲣⲃⲉϥ ⳾	Reprobatus.	الممقوت
ⲫⲏⲉⲧⲁⲩϭⲓⲃⲟⲧϥ // ⲙ̀ⲙⲟϥ ⳾	Abominabilis, reprobus, exosus, sputus	المكروه المبغوض المرذول
ⲫⲏⲉⲧⲁⲩⲉⲣⲕⲁⲧⲁ ⲫⲣⲟⲛⲓⲛ ⲙ̀ⲙⲟϥ ⳾	Eiectus, expulsus	المرفوض
– ⲫⲏⲉⲧⲁⲩϭⲟϫⲓ ⲛ̀ⲥⲱϥ ⳾	Amandatus, reprobatus	المطرود
ⲫⲏⲉⲧⲟⲩⲏⲟⲩ ⳾	Elongatus, exilio multatus	المبعود
		ⲡⲓⲕ̀//

Ægyptia:	Latina.	Arabica. 89
ⲡⲓⲁ̀ⲇⲓⲕⲟⲥ ⳾	Fraudator, deceptor, proditor	الخاين الخوان
ⲡⲓⲕⲁⲧⲁⲫⲣⲟⲛⲏⲥⲓⲥ ⳾	Spernens, despiciẽs	المهين
ⲡⲓⲁ̀ⲙⲉⲗⲏⲥ ⳾	Piger ignauus, incurius	الكسلان
ⲡⲓⲁ̀ϥϫⲉⲣ ⳾	Auarus, tenax	البخيل
ⲡⲓⲉⲗⲁⲭⲓⲥⲧⲟⲥ ⳾	Abiectus, pauper, vilis	الحقير
– ⲡⲓⲥⲁⲙ̀ⲡⲉⲧϩⲱⲟⲩ ⳾	Malus.	الردي
ⲡⲓⲕⲟⲩⲛⲣⲟⲥ ⳾	Labilis, mobilis, inconstans	المروع
ⲡⲓⲣⲉϥⲗⲓⲃⲓ ⳾	Dæmoniacus, ἐνεργούμενος	المجنون
ⲡⲓⲣⲉϥⲣⲱϩⲧ ⳾	Infamis extaticus epilepticus; prostratus	المصروع
ⲡⲓⲕⲟⲗⲓⲃⲱⲛ ⳾	Vituperatus, infamis	المذمم
– ⲡⲓⲣⲉϥϫⲱⲱϫⲉⲃ ⳾	Deficiens	القاصر
– ⲫⲏⲉⲧϭⲣⲟϩ	Impotens	العاجز
ⲡⲓⲗⲁϩⲏⲧϥ ⳾	Parasitus, gulæ deditus	الشره
– ⲫⲁⲡⲓϣϥϣⲓ ⳾	Sordidus	الخرف
ⲫⲁⲛⲓⲙⲉⲧⲉⲫⲗⲏⲟⲩ ⳾	Fabulator, nugator	ذو الخرافات
– ⲫⲁⲡⲓϭⲗⲟϥ ⳾	Otiosus, vanus	ذو الاباطيل
– ⲫⲁⲡⲓϣⲟⲩϣⲟ ⳾	Obscænus, turpis	ذو السمجات
ⲫⲁⲡⲓⲙⲟϫⲧ ⳾	Dissolutus	ذو المخاليط
ⲡⲓⲙⲁⲗⲁⲕⲟⲥ ⳾	Mollis effæminatus Hermophroditus	الخنثا المؤنث
	M	ⲡⲓⲕⲉ//

٦٩

٦٩
أتاناز كيرشر، مخطوطة اللغة القبطية المصحّحة

روما، ١٦٤٤،
ورق، ٦٢٢ ورقة
٢٤,٥×١٩سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، ذخيرة الكتب النادرة والثمينة
ريساك ١٠ ١٨٦٤
المخطوطة ملكية سابقة لشامبليون
المعرض: لاتيس، ١٩٩٩، رقم ٧١

كان الراهب اليسوعي «أتاناز كيرشر» يتمتّع بحس فذّ وفضولي، ألّف العديد من الكتب في مجالات عديدة. تعتبر أعماله حول فكّ رموز الحروف الهيروغليفيّة أساسية في هذا الميدان. صحيح أنّ تأويله الرمزي المحض للحروف الهيروغليفية لم يسمح له قط بفك رموزها. إلا أنّه كان مقتنعا ، على غرار رجل العلم الشهير «بيريسك»، أنّ القبطية تنحدر من اللغة المصرية القديمة. ولذا اعتنى بمساعدة بيريسك بنشر المخطوطات التي اقتناها الإيطالي «بيترو ديلا فالّي» في القاهرة عام ١٦١٥، خلال رحلته إلى الشرق. كانت هذه المخطوطات تتناول كتبا في القواعد ومعاجم قبطيّة عربيّة ألّفت في القرن الثالث عشر والرابع عشر على يد مثقّفين أقباط.

النسخة التي قدّمت في المعرض كانت في الماضي ملكية شامبليون وهي تتضمن بعض الملاحظات التي دوّنها بيده من أوّل الكتاب إلى آخره. مما يدلّ على قراءة دقيقة. أما تصحيحاته فتخص بعض الأخطاء في نقل القبطية وفي المعنى المغلوط الوارد في الترجمة اللاتينية التي أدرجت بين القبطية إلى اليسار والعربية إلى اليمين. كما أنّ شامبليون يشير إلى الأخطاء المنسوبة إلى الترتيب بين اللغات الثلاث. يسطّر أسفل كلمات من شأنها أن تكون قد استرعت انتباهه ويضيف أحيانا إشارة تدلّ على تحليل معمّق للصيغ. وهذا دليل إضافي على الدور الهام الذي كانت تقوم به مخطوطة «اللغة المصرية المصحّحة»، في بداية علم الآثار المصرية.

آ.ب.

٧٠

مخطوطة أصلية للقواعد المصرية بقلم شامپليون

باريس ١٨٣١
ورق، ٤٨٦ ورقة، جزءان،
٣٤×٢٥ سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، مخطوطات غربيّة
ناف ٢٠٣٢٠ و ٢٠٣٢١ (ورقة ٦٣ ر)
التحقت بالمكتبة الملكية عام ١٨٣٣
المرجع: ج.ف. شامپليون لوجون، ١٨٣٦ ـ ١٨٤١ وباريس ١٩٨٤
المعرض: باريس، ١٩٩١مختصر رقم إي ١٧ ، لوحة ص. ٨٠، ٨٨، ٩٠، ٩٦، ٩٨، ١٠٢

٧٠

هذه المخطوطة هي آخر مؤلَف لشامپليون، فرغ من كتابتها قبل وفاته بأيام. وهي تعتبر قاعدة لأعمال علماء الآثار المصريين الذين خلفوه. نستطيع أن نتحقّق من أمر هام هو أن معرفة القبطية كانت أساسيّة بالنسبة له.
أما الصفحة المعروضة هنا فهي تنتمي إلى الفصل الذي يتناول عمل الحروف الهيروغليفية السببيّة المخطوطة بالأحمر والتي لا قيمة صوتية لها بل قيمة دلالية فحسب. يرد في العمود الثاني نقل الكلمة الهيروغليفيّة بالحروف القبطية، مما يعني نقل بنية الصوامت للكلمة (يستعمل الخبراء في علم الآثار المصرية كتابة أخرى تستند إلى الأبجدية اللاتينية).
أما الانتقال من العمود الثاني إلى العمود الثالث فهو حاسم إذ ننتقل من كتابة بلا معنى إلى كلمة موجودة في القبطية كان يعرفها شامپليون، نظرا لأنَه ألَف كتابا في القواعد القبطية وقاموسا قبطيا.
وهكذا تكون سلسلة اللغة المصرية التي لم تنقطع قط في صدد التشكّل مرة أخرى.

آ.ب.



الحيـاة الديـنيـة



مصر، مهد الرهبانيات

أوتو مينـاردوس

طقوس السحر عند الأقباط

مارڤن ماير

التقاليد الجنائزية

دومينيك بينـازيت

مصر، مهد الرهبنة

نهضة الرهبنة القبطية

في يناير من عام ١٩٨٥، طلب الرئيس حسني مبارك إلى البابا شنودة الثالث أن يعود من قلايته في دير القديس بيشوي، في وادي النطرون الذي دام اعتزاله فيه أربعين شهرا. بعد ذلك بأسابيع، قابلت قداسته في مقرّه البابويّ في القاهرة فقال لي: من المؤكد أنّ نهضة الرهبانيّة القبطية ويقظة كنيستي الروحية لم تتعرضا للخطر أثناء غيابي. بل على العكس، اتضح أنّ خبرة أسلافنا كانت الأقوى. فخلال إقامتي في دير أنبا بيشوي، استطعت تنصيب خمسة وتسعين راهبًا من الشبّان. بالإضافة إلى ذلك، تمّ تأسيس ديرين جديدين في مصر العليا.

جدير بالذكر أنّ النهضة الروحيّة لمسيحيي مصر تعدّ حاليًا أحد أبرز تطورات الديانة المسيحية الشرقية. وتتجلى هذه النهضة في أنشطة مدارس الأحد والمؤسسات الاجتماعيّة والتربويّة والرهبانيّات الحضريّة والريفيّة.

يمكن تحديد تاريخ يقظة الكنيسة القبطية بمنتصف القرن العشرين مع تقلّد الراهب أبونا مينا المتوحّد البراموسي العرش البابوي في الإسكندريّة. وهكذا أدرك البابا كيرلس السادس الذي كان الخلف المائة وستة عشر للمبشّر مرقس أنّ مستقبل الكنيسة القبطية مرهون بالتزام الرهبان مبادئ التقشف والقيم الروحية. وقبل انتخابه لهذا المنصب بطريقة القرعة التوراتية في المذبح، عاش سنوات عديدة زاهداً في مغارة بجوار الدير.

وكان أبوه الروحي «أبونا عبد المسيح الحبشي»، المعروف بزهده المتطرّف وصيامه المستمر وسهره الطويل، قد تجاوز تقشّف كل من اتخذهم قدوة له في القرن الخامس، الأمر الذي كان له تأثير بالغ على أبونا مينا والبابا شنودة الثالث وكبار رجال الدين الأقباط المعدّينَ ليصبحوا أساقفة لدى انتهاء فترة عزلتهم الروحيّة.

رهبان الصحراء في القرن العشرين

منذ نهاية الخمسينيات حتى يومنا هذا، ترهبنَ العديد من الجامعيين الشبّان ورحلوا إلى أديرة الصحراء ليعمروها. وقد التفّ أوائل هؤلاء الشبان حول الأنبا ثاوفيلوس، أسقف دير السريان في وادي النطرون. وفي ظل بابوية كل من كيرلس السادس وشنودة الثالث، تم تنصيب أكثر من خمسين أسقفا ورئيس أساقفة، بعد أن تشبّعوا بالحياة الروحيّة في الصحراء خلال فترة رهبنتهم ونسكهم.

اليوم، تتراوح أعمار الأغلبية الساحقة من رهبان الصحراء بين خمسة وعشرين وخمسين عاماً.

أما تفاوت مستوى التعليم بين مختلف الأجيال فواضح ولا يمكن معالجته إلا بالصبر والمحبة بين الرهبان. ألم يكن العديد من الرهبان في القرنين الرابع والخامس يفضلون بساطتهم وتقشفهم على التفكير الثقافي التوراتي؟ كان معظم هؤلاء من أصل ريفي، فالقديس مقار الأكبر كان جمّالا، وكان القديس أبولو من باويط يرعى الماعز، في حين كان القديس بامبو والقديس بافنوس أميّين كالعديد من القديسين الذين حفظوا عن ظهر قلب مقاطع طويلة من الكتاب المقدّس. وبالطبع، ثمة استثناءات مثل القديسين إيفاجريوس وألبانيوس وماكسيموس ودوماديوس الذين كانوا ينتمون إلى النخبة المثقّفة أو الأرستقراطيّة. لكن هؤلاء كانوا في الواقع يتحدرون من أصول أجنبية جذبتهم حياة الصحراء المتقشّفة والأمل بعزلة تقرّبهم من الله.

اعتباراً من منتصف القرن العشرين، أصبح معظم آباء الصحراء ينتمون إلى الطبقات الوسطى أو العليا. وهم التحقوا بالدير بعد أداء الخدمة العسكريّة في الجيش المصري وبعد ممارستهم لفترة وجيزة المهنة التي تخصّصوا بها أثناء تكوينهم الجامعي، أي الهندسة المعمارية أو الكيمياء أو الصيدلة أو الهندسة المدنيّة أو الطب أو التعليم. لكن هذا لا يعني أنّه لم يعد هناك أبناء فلاحين في صفوف الرهبان الأقباط.

من الصعب علينا قياس مدى دقة اختيارهم، لكن مما لا شك فيه أن نظام التقشف المفروض في الأديرة الستة عشر الرسمية أكثر صرامة من ذلك الذي كان مطبقاً قبل ثلاثين أو ستين عاماً. لا شكّ في أن الأمر يتعلق بالدوافع التي جعلت هؤلاء الشباب يلتحقون بالدير. فبعضهم مثلا اختار الرهبنة في الدير بعد أن عاش تجربة دينيّة حقيقيّة، سواء تعلّق الأمر بروًيا أو حلم أو إلهام ناتج عن حالة تأمل ديني أو تصوّف، أو بشعور عميق بالذنب جعلهم يختارون حياة التقشّف آملين خلاصهم وغفران خطاياهم بالزهد والصلاة وكبح الشهوات.

نذكر في هذا الصدد مثال القديس أنطونيوس الأكبر الذي اختار أن يعتزل العالم إثر سماعه تعاليم الكتاب المقدّس: «إن كنتَ تريد أن تكون كاملاً، فاذهب وبِع كل شيء لكَ وأعطه للمساكين، فسيكون لكَ كنز في السماء وتعال اتبعني» (إنجيل متّى - ٢١،١٩). وهكذا عاش القديس في مغارة وادي عربة، غير بعيد عن البحر الأحمر.

لا يزال معظم الأقباط يعتبرون حياة الرهبنة أفضل بكثير من حياة المؤمنين العاديين المنهمكين في شؤون حياتهم الدنيوية. وذلك على الصعيدين الروحي والأخلاقي معاً. يدعى الرهبان «ملائكة الله»، ويعتبر التمثّل بهم وسيلة لنَيل السعادة الأبديّة.

جدير بالذكر أن رهباناً مثل كيرلس السادس وشنودة الثالث أثروا بروحانيتهم العميقة على الكثيرين الذين اقتدوا بهم والتحقوا بالأديرة.

تقتضي الرهبنة التماهي مع تعاليم الكنيسة. كما أنها تعتبر الكنيسة تجسيداً للمعتقدات الدينيّة لدى جماعة المؤمنين. بالمقابل، ثمة من اعتنق حياة الرهبنة احتجاجاً على تسيّب الكنيسة وعلمنتها. وهنا يجب ألاّ ننسى أنّ كبار رجال الكنيسة القبطيّة يتمّ اختيارهم اليوم من بين الرهبان فقط، ممّا يعني أنّ حياة الرهبنة تمثل مرحلة على طريق إعداد الراهب لمسؤوليات محتملة في الكنيسة.



منظر خارجي لكنيسة الدير الأبيض
التي بناها الأب الأعلى شنودة في القرن الخامس

بداية الرهبنة

تعتبر الحركة الرهبانيّة أحد أكبر إسهامات مسيحييّ مصر في الكنيسة. اهتمّ رجال الدين ومؤرخو الكنيسة بمنشأ هذه الحركة منذ أجيال عديدة قد اعتبرها البعض امتداداً لسوابق عديدة تعود إلى ما قبل المسيحيّة. نحن نعرف مثلاً النسّاك التابعين لـ«سيرابيوم منفيس» والزهّاد الكهنوتيين في «هليوبوليس» وفلاسفة طائفة هندية كانوا يعيشون حياة تقشف وتأمل في مصر العليا، وكذلك الزهّاد اليهود في الإسكندريّة. فكل هذه الطوائف كانت تمارس بدرجات متفاوتة شكلاً من أشكال الزهد. لكنّ من الصعب أن نعرف ما إذا كانت هذه الجماعات قد استلهمها النسّاك المسيحيون الأوائل. لعلّ هؤلاء كانوا مضطرين إلى الاعتكاف في الصحراء بسبب حملات الاضطهاد المتكررة التي كانت تستهدفهم. وهو ما جرى بالتأكيد في عهد الإمبراطور «ديكيوس» عام ٢٥١.

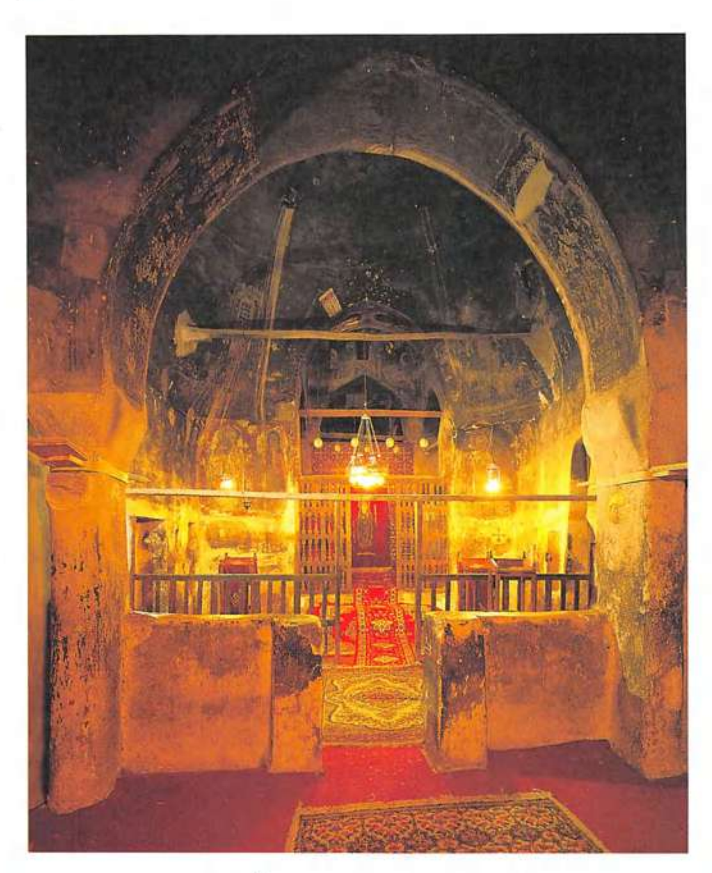
تلكَ كانت البدايات المتواضعة لحركة الرهبانيّة التي تأصّلت في أطراف الصحراء ثمّ أصبحت نمط عيش لآلاف الرجال والنساء. ومنذ السنوات الأولى التي تلت تأسيس الحركة الجديدة، اشتهرت مصر في العالم القديم بكثرة أديرتها وطهارة ونقاء نسّاكها ورهبانها. وكان القديس بولس من طيبة المتوفى عام ٣٤١ أول ناسك مسيحيّ. غير أن المؤرخين ينسبون تأسيس الحركة الرهبانية إلى القديس أنطونيوس الأكبر، الذي كان يصغره بحوالي عشرين سنة. وقد ولد القديس أنطونيوس عام ٢٥١ في وادي النيل، في قرية «قمن العروس» (محافظة بني سويف)، وسرعان ما اتبع تعاليم إنجيل متّى (١٩، ٢١) كما ذكرنا سابقا، فوزّعَ ثروته على الفقراء ووضع أخته الوحيدة تحت رعاية مؤسسة نساء تقيّات. وقد قضى أنطونيوس الأكبر سنوات عديدة في صومعة في دير الميمون، بالقرب من قرية «الكريمات» الحالية على الضفة الشرقيّة لنهر النيل، وذلك قبل أن يكرّس نفسه لحياة الزهد في مغارة «وادي عربة» الواقعة على منحدر المرتفعات الجنوبيّة لـ«جبل الجلالة» على بعد ستين كيلومتراً من شواطئ البحر الأحمر. وأقام تلاميذه في واحة على سفح الجبل. هكذا أسّست نواة أوّل دير مسيحيّ، في أواسط القرن الرابع. هكذا اقترن اسم القديس أنطونيوس بنمط الحياة الجديد المؤدي إلى الخلاص.

هذا ونشأت جماعة أخرى في «شينوبوسكيون»، في منطقة طيبة بالقرب من صومعة القديس «پالامون»، الذي لَقّنَ القديس مقار قواعد الترهّب. وإذا جاز اعتبار القديس أنطونيوس أب الحركة الرهبانيّة، فإنّ القديس «پاخوم» هو الذي وضع لها نظاماً يخضع حاجات الفرد إلى متطلبات الحياة الجماعية، وهو النظام الذي تبناه الغرب فيما بعد. هكذا خضعت حياة كل راهب لجملة من القواعد الدقيقة ولنظام صارم.

فيما بعد، اقترنت هذه القواعد باسم القديس شنودة الذي خلف خاله القديس «پيجول»، مؤسّس الدير الأبيض بالقرب من سوهاج. وكان القديس شنودة واعظاً لا يكلّ وكاتباً غزيراً ساهمت كتاباته بالقبطية الصعيدية في جعل هذه اللغة أداة التواصل الأساسية. وكان بين أتباعه أكثر من ألفي راهب وراهبة.

خلال القرنين الخامس والسادس، تأسّست عشرات الأديرة في صحارى مصر وعلى امتداد وادي النيل. في القرن الخامس، كانت هناك اثنتا عشرة كنيسة وعشرة آلاف راهب واثنتا عشرة راهبة في مدينة «البهنسة» وحدها، وكانت المراكز الرهبانيّة تمتدّ من «كروكوديلوپوليس» في الفيّوم إلى ضواحي «هييراكونپوليس» في المنيا على النيل، حتى «هيرموپوليس ماجنا» في «أشمونين». وراء «ليكوپوليس» في أسيوط و«پانوپوليس» في أخميم، كانت الصوامع والأديرة منحوتة في قلب الأحجار الكلسيّة الناعمة على الجبال المحيطة بضفتَيْ نهر النيل. كان الرهبان يعيشون في «تابينيسي» و«دندرة» وكانت سلسلة من الأديرة تمتدّ على الضفّة الغربيّة لنهر النيل، بين «نجدة» و«قمولا» بينما كان الرهبان يسكنون المقابر والمعابد العديدة على ضفتي النهر في طيبة في الأقصر. كما كان مئات الرهبان والراهبات يقيمون في الأديرة الواقعة على الضفة الغربية لـ «هيرمونتيس» (أرمان) و«لاتوپوليس» (أسنا). كذلك الأمر في المنطقة الواقعة غرب «أبولينوپوليس ماجنا» (أدفو) و«سيين» (أسوان).

على الطريق بين الإسكندرية و«بابليون/مصر القديمة» (القاهرة)، أقيمت ثلاث مؤسسات رهبانيّة في نيتريا والقلالي (كيليا) وشهيت (سيتا). أسّس القديس أمون مستوطنة نيتريا وكيليا، بينما أسّس القديس مقار مستوطنة شهيت (سيتا)، في وادي النطرون. جدير



منظر داخلي لكنيسة دير القديس أنطونيوس،
الصحراء الشرقية قرب البحر الأحمر

بالذكر أن القديس مقار قضى بضع سنوات شبه عارٍ في مستنقعات مريوط المليئة بالبعوض، ثمّ توفي عام ٣٩٣ عن عمر ناهزَ المائة عام. في هذا المحيط المقفر أسّس القديس مقار الحركة الرهبانيّة متقيداً بالقواعد التي وضعها أستاذه الكبير القديس أنطونيوس، وزاد عليها دعوته إلى الالتزام بأقصى درجات التقشّف.

كان تأثير الحركة الرهبانية على حياة الكنيسة المسيحيّة قوياً جداً. وقد استلهم القديس هيلاريون، مؤسّس حركة الرهبنة في فلسطين، تعاليم القديس أنطونيوس إثر زيارته له.

من جهته، جاب القديس يوحنا كاسيان (٣٦٠ ـ ٤٣٥) الشرق مع صديقه جيرمانوس وعاش سبع سنوات في الصحراء المصريّة قبل أن يعود إلى مرسيليا ليؤسّس ديراً يتقيّد فيه الرهبان بالتعاليم المصريّة. أما القديس إيوجين أحد مؤسسي الحركة في بلاد ما بين النهرين فإنه كان في الأصل صيّاد لآلئ مصريًا، اصطحب رهبانا لتأسيس دير بالقرب من «نصيبين»، في حين زار أسقف سالامين في قبرص، القديس أبيتاف، رهباناً مصريين قبل أن يصبح رئيس دير بالقرب من أيلوتيروپوليس، في فلسطين، وفي عام ٤٨٠، عيّن القديس باخوم القديس أراجاوي راهباً فأسّس الدير الإثيوبي الشهير في «ديبرا دامو» بمنطقة «تيجري». وفي العام ٣٨٥، مرّ القديس جيروم بصحبة الراهبتين الإيطاليتين القديسة بولا وزميلتها إيستوشي بأديرة صحراء « شهيت (سيتا)» في طريقه إلى فلسطين. فأسّست القديسة بولا أربعة أديرة، ثلاثة منها للنساء وواحد للرجال، ترجم فيه القديس جيروم الكتاب المقدّس إلى اللغة اللاتينيّة، وأصبحت هذه الترجمة معتمدةً من الكنيسة فيما بعد.

أديرة الصحراء الشرقية

بني كل من دير القديس أنطونيوس الأكبر ودير القديس بولا من طيبة في الفترة ذاتها تقريباً، أي في النصف الثاني من القرن الرابع. وإثر وفاة القديس أنطونيوس، سكن تلاميذه الأماكن التي عاش فيها معلّمهم. كانت التجهيزات الأولى تقتصر على المباني الأساسيّة وكان العديد من الرهبان يعيشون في صوامع (قلايات) منفردة، غير بعيد عن مكان العبادة الجماعي. جرى تحصين الديرين في ظل الإمبراطور «جوستينيان» (٥٢٧ ـ ٥٦٥)، وفي تلك الحقبة أقام رهبان روم أورثوذوكس في الديرين لفترات مؤقتةً.

يحكى عن دير القديس أنطونيوس أنّ بطريرك الإسكندريّة اليوناني، القديس يوحنا المرشد (٦٠٩ ـ ٦٢٠)، أعطى مبالغ كبيرة من المال لرجل يدعى أناستاز، كان آنذاك رئيسا للدير، بغية افتداء أسرى مسيحيّين وقعوا في أيدي الفرس. وفي زمن الغزوات البدويّة، في القرن الخامس، لجأ القديس يوحنا الصغير، أحد الآباء المؤسّسين لحركة الرهبنة، إلى دير القديس أنطونيوس، حيث بقي حتى وفاته. وحوالي عام ٧٩٠، تسلّل رهبان أقباط من دير القديس مقار، الواقع في صحراء شهيت (سيتا)، متنكرين في ملابس البدو، وسرقوا جثمان قدّيسهم الذي احتفظ به اليونانيون. ومن المحتمل جدًا أن تكون أديرة البحر الأحمر قد خضعت لرهبانيّة جديدة أكثر من مرّة، في القرنين الثامن والتاسع. كما أنّ الديرين تعرّضا في القرن الثامن ثمّ في القرن الحادي عشر إلى النهب خلال غارات قتل فيها العديد من الرهبان.

دير القديس أنطونيوس بالبحر الأحمر

في بداية القرن الثالث عشر، احتلّ رهبان دير القديس أنطونيوس مكانة مرموقة أوصلتهم إلى رسم سياسة الكنيسة القبطية بأكملها. وذكرت السجلّات أنّ رهبان دير القديس بولا كانوا خاضعين لسلطة رئيس الدير المجاور. وخلال القرون الوسيطة، عيّن رهبان الدير عددا كبيرا من رؤساء الأساقفة والأساقفة. وحسب العرف، كان الرؤساء الأقباط في القدس يُختارون من بين رهبان هذا الدير.

هكذا كتب المؤرخ أبو المكارم في بداية القرن الثالث عشر ما يلي: «للدير مخصصات وممتلكات عديدة في مصر. إنّه محاط بسور محصّن يؤوي العديد من الرهبان. في حرم الدير، ثمّة حديقة كبيرة فيها أشجار نخيل وتفّاح وكمّثرى ورمّان وسواها، بالإضافة إلى بساتين البقول وثلاث عيون ماء دائمة التدفق تسقي حديقة الدير ورهبانه. وقد خصّص فدّان وسدس الفدّان للكروم التي تزوّد الجماعة بكل ما تحتاج إليه ويقال إنّ عدد أشجار النخيل بلغ ألفاً وكان في الحديقة قصر كبير. كما أنّ للدير أملاكًا في «إطفيح». ولم يكن يضاهيه دير آخر في مصر كلها.

تؤكّد هذه الرواية بهاء الدير وثراءه. رمّم الدير في القرن الثالث عشر وزيّن الإخوة غالب جدران كنيسة القديس أنطونيوس القديمة بلوحاتهم الشهيرة (١٢٣٢ - ١٢٣٣)، وقد اعتبره الزائرون الغربيون الأوائل مثل «أوجييه الثامن دوسان شارون» (١٣٩٥) و«جيلبير دي لانوا» (١٤٢١) مقصداً هاماً للحجاج.

في عام ١٣٩٥، سكن الدير حوالي مائة قبطي من الأتقياء، وكان هؤلاء محسنين ومتسامحين ومتفانين في الله. بعد ذلك بسنوات، أحصى «دي لانوا» خمسين راهبا قبطيًا مختونين. ووصف هو أيضا بستان النخيل الرائع والأشجار المثمرة العديدة والمبنى الذي يشبه القصر والمشيّد حول عين ماء تنبثق من صخرة.

أما أهميّة الدير الكنسيّة، فتؤكّدها وقائع المجمع المسكوني لمدينة فلورنسا الإيطاليّة عام ١٤٣٩ حيث كان القمص يوحنا، رئيس دير القديس أنطونيوس، يمثّل الكنيسة القبطيّة، ووقّع بنفسه «عقد الاتّحاد»، وهو وثيقة تاريخيّة اتحدت بموجبها المسيحيّة بأكملها، ولو لبضعة أيام.

في العقد الأخير من القرن الخامس عشر، تعرض ديرا البحر الأحمر لاعتداءات البدو الذين كانوا يخدمون الرهبان ويعملون في البساتين، حيث قتلوا جميع الرهبان ودمّروا المكتبات واحتلّوا الديرين محوّلينَ قلب كنيسة القديس أنطونيوس إلى مطبخ استخدموا كتب الدين المخطوطة علي الرق في إيقاد ناره استعداداً للطهو. ولا نزال نرى اليوم آثار الدخّان التي تذكّرنا بتلك الفاجعة. ولم يُعَدْ إعمار مباني الدير إلا بعد جيل بأكمله، أي في عهد البابا جبريل السابع (١٥٢٥ - ١٥٦٨) الذي استقدم عشرين راهباً من «دير السريان» في وادي النطرون ليساهموا في ترميمه.

في عام ١٦٢٢، تشكّلت لجنة من الكردينالات في روما، عرفت باسم «كونجريجاتيو دي بروبّاجاندا فيديه» بهدف جمع الأقباط المنشقين في مقر الفاتيكان. وطلب من الكبّوشيين (مجموعة أقلية من الفرنسيسكان) مهمة القيام بذلك فانطلقوا إلى مصر في عام ١٦٢٣.

كان الراهب برنار، الصقليّ الأصل، أوّل ممثّل للرهبانيّة يسجّل اسمه على المذبح الخشبي في كنيسة القديس أنطونيوس عام ١٦٢٦. وقد أقام الكبوشيون في الدير سنوات عديدة يتدربون على اللغة والديانة القبطيتين بهدف اعتناق المصريين الكاثوليكية.

من جانبهم، بذل اليسوعيّون جهوداً مماثلة في القرن التالي. وما يسترعي الانتباه هو قلة عدد الرهبان الأقباط الذين اعتنقوا الكاثوليكية، على الرغم من بعثات الفاتيكان المتتالية إلى مصر. وقد تمكن أعضاء الإرساليات من نقل مخطوطات قبطية وعربيّة قيّمة إلى مكتبات روما وباريس.

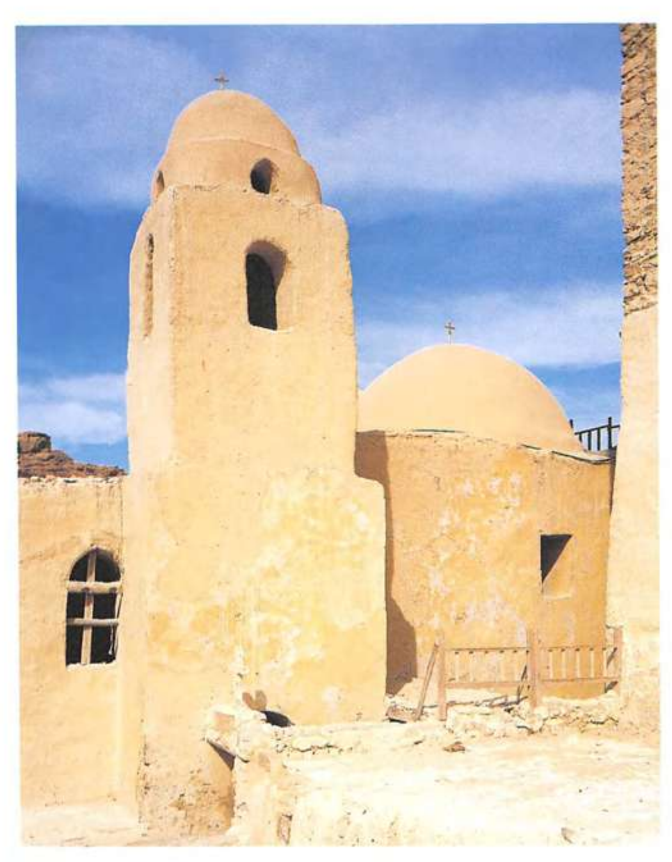
تميزت إدارة دير القديس أنطونيوس في القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر باعتلاء اثني عشر راهباً مرتبة البابويّة حيث لعبوا دوراً حاسما في صنع تاريخ الكنيسة طوال ثلاثة قرون. وبلغ أحدهم، القمص داود، ذروة الأهمية إذ عيّن رئيسا للدير بعد أن خدم فيه سنتين فقط، واشتهر بلقب «مصلح الكنيسة القبطيّة»، وأصبح اسمه البابا «أنبا كيرلس الرابع» (١٨٥٢ - ١٨٦١). وقد ترك نشاط هذا البابا بصمات قوية على تاريخ الكنيسة القبطيّة في القرن التاسع عشر.

في الماضي، كان الحج إلى وادي عربه في القوافل مغامرة خطرة، نظراً لطول المسافات الصحراويّة التي تفصلهم عن الدير. أما اليوم فقد أصبح بوسع العديد من الزوّار بلوغ الدير بالحافلات بنهاية كل أسبوع.

أحد أشهر القديسين الأقباط اليوم هو «أبونا يسطس الأنطوني» الذي ولد عام ١٩١٠ في سروة، بالقرب من منفلوط، وعيّن راهباً عام ١٩٤١. كان هذا الأب يجترح المعجزات ويتنبأ بالمستقبل. وقد توفي عام ١٩٧٦، ويرقد جثمانه اليوم في تابوت من الخشب النفيس، أودع في الممر الواصل بين كنيسة القديس أنطونيوس القديمة وكنيسة الحواريّين.

دير القدّيس بولا من طيبة

أسّس هذا الدير للاحتفاء بأوّل ناسك في تاريخ الديانة المسيحيّة. المعلومات المتوافرة عن تاريخ الدير ناقصة ومبعثرة، إذ إنّه كان في الواقع تابعاً لدير القديس أنطونيوس، وإن كان أكثر عزلة منه. وعلى الرغم من قدم هذا الدير، فإنه لم يلقَ من الرعية والكنيسة الاهتمام الذي لاقاه دير القديس أنطونيوس. فضلاً عن ذلك، لم يكن للقديس بولا تأثير فعّال على تطور العقيدة القبطيّة. إذ كان يعتبر دوما أدنى مرتبة من القديس أنطونيوس الذي اجتازت شهرته البحار. وقد شهد القديس باخوم على حيوية أنطونيوس ودأبه في حين أن القديس بولس لم يترك وراءه أية أنظمة وقواعد للتلاميذ ولا حتى لاهوتاً يدرسونه. كل ما خلّفه كان مجرّد مغارة، هي الأولى في تاريخ الزهد المسيحيّ، بني حولها الدير محاطاً بجبال وصخور تجعل الوصول إليه عسيراً.



كنيسة المغارة في دير القديس بولس،
الصحراء الشرقية قرب البحر الأحمر

رمّم الدير في أواسط القرن الخامس تقريباً، حين كان يسكنه رهبان يونانيون. ولمدّة قرون، لم يذكر وجود الدير إلا عبر تنويهات بسيطة في القرون الوسطى. وكان المؤرّخ أبو المكارم يعلم تماما أنّ دير القديس بولا كان خاضعاً لسلطة دير القديس أنطونيوس: « في هذا الدير، يتناوب رهبان برتبة كهنة أو شمّاسين على إقامة القدّاس».

استقبل الدير من روما المبشّرين أنفسهم الذين زاروا دير القدّيس أنطونيوس، أي الكبّوشيين ثمّ اليسوعيّين، وكذلك عددا كبيرا من هواة الكتب الباحثين عن المخطوطات. إلاّ أنّ الزوّار الأوروبيين كانوا يقيمون فيه مدّة قصيرة بسبب انعدام وسائل الراحة فيه.

اليوم، يعيش في الدير ثمانون راهبا ويأتي لزيارته العديد من الحجّاج والسيّاح من مصر ومن الخارج.

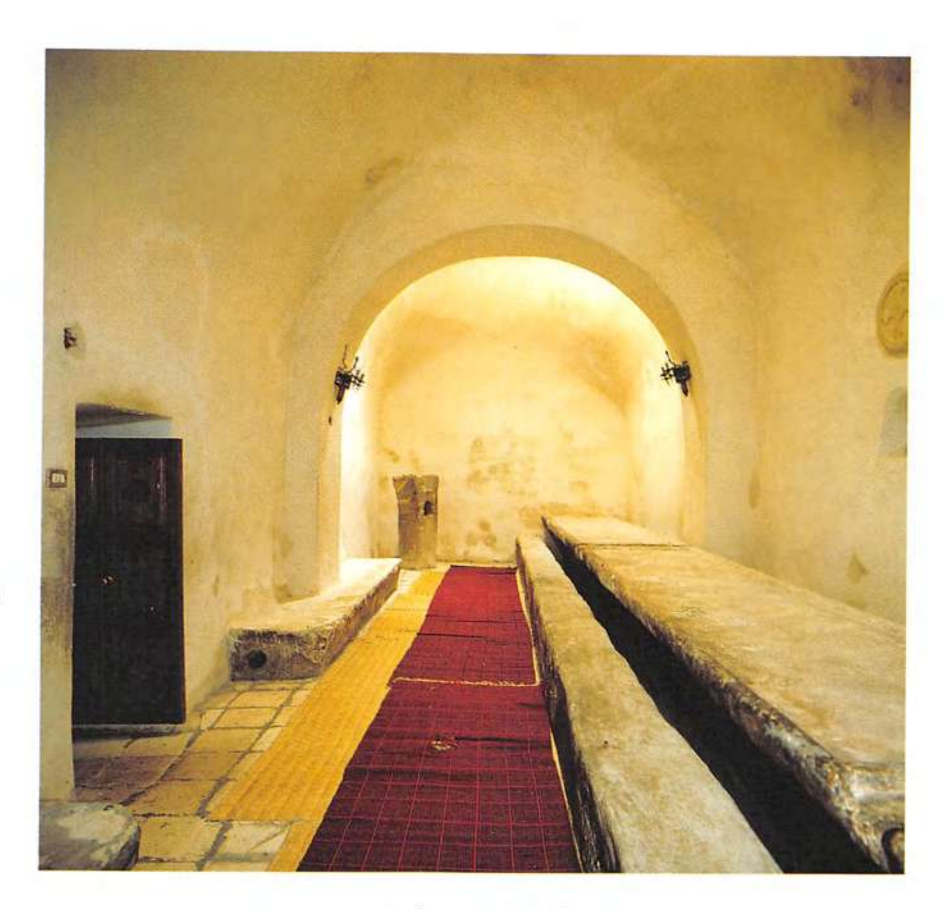
أديرة الصحراء الغربيّة

تعرف هذه الرقعة الجغرافية بأسماء مختلفة منها سيتا والأسقيط وشهيت ووادي حبيب ووادي النطرون. ولم يسكنها أحد قبل مجيء القديس مقار الذي اكتشف فيها هدوءاً وطمأنينة لم يجدهما في أيّ مكان آخر. فيما بعد، أصبحت المنطقة مقرّ الرهبانيّة القبطية، حيث اعتكف جميع قدّيسي الكنيسة القبطيّة مثل القدّيس مقار والقديس بيشوي والقديس يوحنا القصير والقدّيس يوحنا كاميه ...إلخ.

يعكس تاريخ الجماعات الرهبانية في صحراء سيتا هشاشتها، إذ جاء تطوّر المذاهب والعقائد ليهدّد الانسجام الروحي المتوافر في الصحراء. وتأثّر بعض الآباء (الأميّون منهم على وجه الخصوص) بالبدع والزندقة من نوع تأويلات أوريجين الرمزيّة أو المعتقدات القائلة بأن المسيح لم يتألم وهو على الصليب لأنه الربّ. هكذا استسلم الرهبان للهرطقة والزندقة المتجددتين، وزاد الطين بلةً غزو جحافل البدو القادمين من الواحات الخارجة والداخلة وسيوه لتنهب أديرتهم.

دُمّرت سيتا لأوّل مرّة في بداية القرن الخامس وأصاب الدمار الجماعات الرهبانيّة كافة. حدث ذلك في عهد الإمبراطور أركاديوس(٣٧٨ ـ ٤٠٨). وكان الضحية الأولى للغزو البدوي القديس موسى الحبشي. وبعد وقوع هذه الكارثة بثلاث أو أربع سنوات، أغار البدو مرّة أخرى، لكن الأديرة أعيد بناؤها وإعمارها بسرعة هذه المرة. وفي عام ٤٤٤ أغار البدو على الأديرة من جديد، فخربوها للمرّة الثالثة. وفي عهد البابا داميان (٥٦٩ ـ ٦٠٥) تعرّضت الأديرة ذاتها للغزو فدمرت المباني ونهبت الكنائس وقتل الرهبان أو أخِذوا عبيداً. أما موجة الاضطهاد الخامسة فوقعت في العقد الأوّل من القرن التاسع فتشتّت الرهبان المسنّون في كافة أنحاء العالم.

في عهد البابا شنودة الأوّل (٨٥٩ ـ ٨٨١)، داهم البدو جميع الأديرة وخطفوا ساكنيها وطردوا أغلبهم بحدّ السيف. وبسبب هذه التهديدات المستمرة، قرّر البابا شنودة الثاني (١٠٣٢ ـ ١٠٤٦) أن يبني أسواراً حول الأديرة. هذا وأصاب الطاعون الأسود الذي فتك بمصر الأديرة الرهبانيّة. وتحدث المقريزي في القرن الخامس عشر عن وفاة خمسة عشر ألف شخص في مدينة القاهرة وحدها. وشهدت القرون الوسطى هبوط عدد الرهبان في أديرة وادي النطرون. ففي عام ١٧١٠، زار الراهب «دو بيرنا» الأديرة الأربعة ولم يجد فيها سوى ثلاثة وعشرين راهباً. لكن عدد الرهبان تضاعف في نهاية القرن الثامن عشر، واستمر في النمو ليبلغ في نهاية القرن العشرين حوالي خمسمائة راهب في أديرة وادي النطرون.



قاعة الطعام في دير البراموس،
وادي النطرون

دير البَراموس

يقع أقدم دير في صحراء سيتا بالقرب من دير الرومان الحالي المعروف باسم «البراموس». يتصل تاريخ تأسيس هذا الدير اتّصالا وثيقا بتاريخ القدّيسَين الرومانيّين ماكسيموس ودوماديوس. وقد قدم هذان الأميران الشابّان، ابنا الإمبراطور «ڤالينتنيان»، إلى صحراء سيتا حيث التقيا بالقديس مقار المعتكف للعبادة آنذاك.

ثمّة راعيان آخران موقّران في الدير هما القدّيس موسى الحبشي والقدّيس إيسيذورس (جثمان هذا الأخير مودع في الكنيسة الرئيسيّة). كان القدّيس موسى عسكريًا أبعد من الجيش لعصيانه فأصبح سارقا وسفّاحا. فيما بعد سمع بجماعة الرهبان المقيمين في الصحراء الغربيّة فقرّر الالتحاق بهم، وأصبح القدّيس إيسيذورس أباه الروحيّ.

في القرن التاسع، تعرّض دير البراموس للتدمير والنهب. في ذلك الوقت، كان دير «ثيودوكوس البراموس» منافساً له، إلى أن حلّ القرن السابع عشر حيث لم يعد في المنطقة سوى دير واحد. وحسب إحصائيات عام ١٩٣١، كان دير البراموس الأغنى بين الأديرة الأربعة في وادي النطرون، بأراضيه ذات المائتين والأربعين فدّاناً مقابل مائة وخمسة وأربعين فدّاناً لدير القدّيس مقار ومائة وأربعة وثلاثين فدّانا لدير السريان ومائة وستّة فدادين لدير القديس بيشوي.

على أكثر من صعيد، يعكس رهبان دير البراموس العقلية الجديدة التي سيطرت على الكنيسة القبطيّة، فحياتهم موزّعة بين الاعتزال والطقوس الجماعيّة، وفقا لإرادة كل راهب. كما كانوا يقضون وقتهم في الدراسة والصلاة من ناحية، وفي أعمال الفلاحة والأعمال المنزليّة من ناحية أخرى. وقد أنجز هؤلاء الرهبان مشاريع طموحة في مجال استصلاح أراضي الدير.

دير القدّيس مقار

يتصل تأسيس الدير اتّصالا وثيقا بحياة أحد أهمّ مؤسسي الكنيسة القبطيّة، القديس مقار الأكبر الذي درّب تلاميذه على حياة الرهبنة في صحراء سيتا. ولد هذا القديس حوالي عام ٣٠٠ ووزع في شبابه كل ممتلكاته على الفقراء ليعتكف قرب قرية مجاورة.

بعد ذلك، اعتزل في صحراء سيتا التي لم تكن وطئتها قدم أيّ ناسك قبله. تقع أولى مغارات مقار بجوار دير البراموس الحالي حيث قام بدور المرشد الروحي للشابّين الأجنبيّين ماكسيموس ودوماديوس. وبعد وفاتهما، انتقل هذا القديس إلى أقصى جنوب الوادي، وشيئا فشيئا شكّل حوله المجموعة الأولى للخلايا الرهبانيّة. إلا أنّه واصل حياة الزهد إلى أن توفي عام ٣٩٠، فخلفه تلميذه الرئيسيّ القدّيس «فافنوس».

في عام ٥٥٠، أصبح الدير المقرّ الرسمي للبابوات الأقباط، لأن الروم الأورثوذوكس كانوا يحتلون كنائس قبطيّة عديدة. هكذا كرّس البابا بنيامين الأوّل (٦٢٢ ـ ٦٦١) كنيسة القديس مقار الجديدة وظلّ الدير لمدّة قرون أهمّ مؤسّسة في الصحراء الغربيّة، كما اعتبر رئيسها بمثابة «أب صحراء سيتا».

مع بداية القرن العاشر، بلغت الحركة الرهبانيّة ذروتها في المنطقة واعتلى خمسة وعشرون راهباً فيها عرش البابوية من القرن السابع حتّى القرن الثالث عشر. ومعلوم أنّ إنتاج «الميرون» (الزيت المقدس)

كان دوماً إحدى مهام البابا الأساسيّة وكان يستعمل في طقوس تكريس الكنائس والمذابح والأيقونات، إلخ. وكانت هذه الطقوس تقام في الدير بانتظام.

في الربع الثاني من القرن السابع عشر، استُخدِمَ الدير كمدرسة للمبشّرين الكبوشيين المكلّفين بهداية الأقباط المنشقين إلى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. وبعد مرور قرن، لم يبق في الدير سوى أربعة رهبان. وفي عام ١٩٥٠، بدا الدير موحشا للغاية. في عام ١٩٦٩، أمر البابا كيرلس السادس «أبونا متّى المسكين» وتلاميذه الاثنى عشر بمغادرة الصحراء في وادي الريّان، جنوب الفيّوم، للإقامة في دير القدّيس مقار. كانت هذه المبادرة منطلقاً لنهضة روحيّة من جهة، ولترميم مباني الدير من جهة أخرى.

خلال عقدين، بلغ عدد الرهبان أكثر من مائة وعشرين راهباً، معظمهم من خرّيجي الجامعات. وقد جرى التخلّص من بعض المباني المهدّمة وإحلالها بحوالي مائتي قلاية (محبسة) جديدة وقاعة طعام جماعية ومكتبة ومشفى ودار ضيافة وقاعات استقبال. والجدير ذكره أنّ المباني الجديدة أصبحت تشغل مساحة تساوي ستّة أضعاف مساحة المبنى القديم.

دير القدّيس بيشوي

على غرار معظم الأديرة القبطية، ارتبط تأسيس الدير بحياة القدّيس الشفيع الذي أحس في فترة شبابه برغبة عارمة باعتزال العالم والعيش في الصحراء. فذهب ليلتحق بالقدّيس يوحنا القصير الذي كان يسكن الصحراء منذ سنوات عديدة. هذا ونجا هذان الناسكان من غارة النهب الأولى التي تعرّضت لها الأديرة عام ٤٠٧ وتمكّن بيشوي من اللجوء إلى صحراء الفيّوم حيث التقى بالقدّيس بولس من طَمُوَه. لاحقاً، نقل رفاته ورفات القديس بولس إلى صحراء سيتي.

على الرغم من انتعاش دير القدّيس مقار، أصبح دير القدّيس بيشوي اليوم أهمّ مؤسسة في الكنيسة القبطيّة، خاصّة وأنّ البابا الحالي، شنودة الثالث، قد قضى إقامته الجبريّة فيه مدّة أربعين شهرا تقريبا في قلايته التي تقع وسط بساتين الدير.

منذ ١٩٨١، كان الدير المكان المفضّل للبابا للقيام برياضته الروحيّة كلما تسنّت له الفرصة. كما أنّه عقدت فيه مؤخّرا عدّة اجتماعات كنائسيّة التقت فيها الكنائس الشرقيّة والرومية الأورثوذوكسيّة والرومية الكاثوليكيّة.

دير السريان

لقرون عديدة، اقترن اسم القدّيس «يوحنا كاميه» (القرن التاسع) بدير السوريّين. وزعم البعض، خطأً، أنّه مؤسّس الدير. في الواقع، بُنِيَ هذا الدير في القرن السادس كنسخة طبق الأصل عن دير القدّيس بيشوي (دير ثيوتوكوس). تأكيداً منهم على التزامهم بالعقيدة الرسمية وعلى استقامة إيمانهم، أبدى الرهبان السوريون اهتماماً كبيراً بمبدأ تجسّد المسيح، وكان الراهبان متّى وإبراهيم المنحدران من تكريت، عاصمة السوريين اليعاقبة القديمة أول من قَدِمَ من مواطنيهم إلى صحراء سيتا في بداية القرن التاسع.

في القرن العاشر، اشتهر الدير بفضل التاجر السوري إبراهيم بن زرعة الذي اعتلى العرش البابوي. وفي القرن الحادي عشر، أصبح دير السوريين ثاني أهمّ دير في صحراء سيتا. أما في أواسط القرن العشرين فقد أصبح الدير أكثر الأديرة القبطيّة تقدميّةً.

في خمسينيات القرن العشرين، قام الأسقف ثاوفيلوس بأشغال استصلاح الأراضي الصحراويّة التي تتولاها اليوم جميع الأديرة. ومن هذا الدير بالذات انطلقت حركة النهضة الرهبانيّة في القرن العشرين أيامَ البابا كيرلس السادس.

دير القدّيس صموئيل

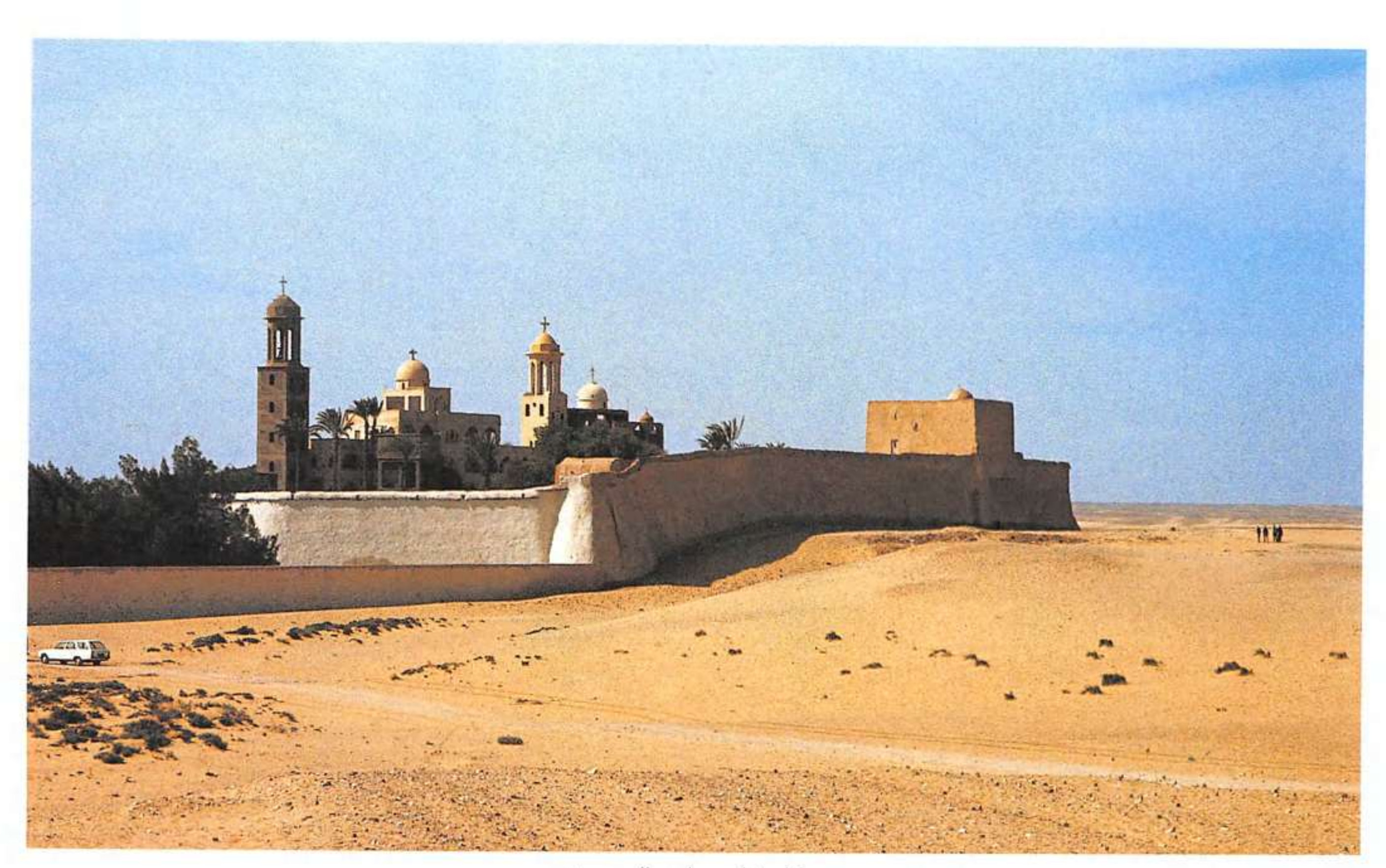
يقع هذا الدير في صحراء القلمون، جنوبي واحة الفيّوم. وخلافاً لاعتقادات خاطئة، لم يكن القدّيس صموئيل الشفيع مؤسّس دير الفيّوم أو أبا هذا الدير. كل ما فعله أنه أعاد في القرن السابع إعمار مبنى قديم، بينما كان الأقباط يتعرّضون للاضطهاد على يد الفرس والبيزنطيين. ازدهر الدير حتى أواسط القرن التاسع وبعد ذلك دمّره البدو. وحين أعيد بناؤه في القرن الثاني عشر، كان يضمّ اثنتى عشرة كنيسة وحدائق واسعة وأكثر من مائة وثلاثين راهباً.

لا يعرف المؤرخون بالضبط متى غادر الرهبان هذا الدير بعد تدهور أوضاعه في القرن الخامس عشر. في نهاية القرن التاسع عشر، عاد الرهبان إلى الدير مرّة أخرى. وكان البابا كيرلس السادس، أحد كبار شخصيات الكنيسة القبطيّة رئيساً للدير قبل أن يعين في كرسي البابوية عام ١٩٥٩. عاش الدير تجربة روحيّة عميقة وشهد ترميما هندسيّا كبيراً شمل حرم مريم العذراء وحرم القدّيس ميخائيل وحرم القديس صموئيل (كنيسة سراديب الأموات) وزيّنت جدرانها بالرسوم القبطية الحديثة.

دير مريم العذراء المعروف باسم المحرّق

ارتبط تأسيس هذا الدير بقصص الكتاب المقدس المتعلّقة بهروب العائلة المقدّسة إلى مصر. تقول المعتقدات القبطيّة إنّ العائلة المقدّسة اتجهت نحو أعالي نهر النيل وصولاً إلى مصر العليا وأقامت في «قسقام» حيث استغرق بناء الدير ثلاث سنوات وستّة أشهر وعشرة أيّام. وهو ملك لمجموعة مؤسسات باخوم في مصر العليا.

لا نعلم الكثير عن تاريخ الدير الطويل. في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، أصبح أربعة من رهبانه بابوات، وقد أشارت «حوليّات قسقام» إلى وجود روابط وثيقة كانت قائمة مع كنيسة الحبشة في «جوندر». وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر، سكن الدير رهبان حبشيّون. جدير بالذكر أن اقتران اسم الدير برحلة العائلة المقدّسة لمصر جعل منه مقصداً هاماً للحجاج.



منظر خارجي لدير السوريين،
وادي النطرون.

في القرن التاسع عشر، عاش في الدير الأسقف إبراهيم الفيّومي الذي اشتهر بمعجزاته ونبوءاته. يقع الدير على حافة الصحراء الغربيّة، وتقول القصة إنّ يوسف النجّار هو الذي شيّد كنيسة الدير فأصبحت بالتالي أقدم كنيسة في العالم. ومن المحتمل أن يكون المبنى الحالي قد بُنِيَ في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر. في الفترة ما بين ٢١ و٢٨ يونيو، يزور الدير كل عام حشد من آلاف الحجّاج الذين يشاركون خارج السور في عيد شعبي كبير. هذا ويقصد الحجّاج الدير لتكريم أجدادهم المدفونين في المقبرة الكبيرة المجاورة له ويقومون خلال العيد الشعبي، بتعميد الآلاف من أطفالهم.

دير القدّيس أنبا مينا

يقع هذا الدير في صحراء مريوط، جنوبي غرب الإسكندريّة. وهو يضم كنيسةً شيّدت في نهاية القرن الرابع على قبر الجندي الشهيد القدّيس أنبا مينا الذي قتل خلال حملة الاضطهاد التي قادها دقلديانوس. أمّا المعجزات المنسوبة لوجود رفات القدّيس أنبا مينا فقد انتشرت عبر العالم لدرجة أن أكبر كاتدرائية في مصر شيّدت حول قبر الشهيد بعد مرور قرن على الحملة. تشهد «حمّامات القدّيس أنبا مينا» على قدوم حشود الحجّاج الآتين إليها بحثاً عن الشفاء، تماما كما يفعلون اليوم في مدينة «لورد» الفرنسيّة. هكذا انتشرت «قوارير مينا» المزدانة بصورة القدّيس والمملوءة بالماء المقدّس في شتى أنحاء العالم القديم.

ظلّت كنيسة القديس أنبا مينا تنشط حتى القرن الثاني عشر، بينما أصبحت مدينة الحج خراباً منذ فترة طويلة. وفي عام ١٩٠٥، باشر المونسينيور كوفمان الحفريات في الكنائس والحمّامات والمباني الرهبانيّة. وشارك في الأعمال بانتظام علماء آثار مصريون وألمان برئاسة العالم المهندس بيتر جروسمان، وما زالت الحفائر وأعمال الترميم مستمرة حتى اليوم. وبعد تقلّد البابا كيرلس السادس البطريركية عام ١٩٥٩، قرّر أن يحيي الحياة الرهبانيّة في هذه المنطقة، ووضع حجر الأساس للدير الجديد بجوار المنطقة الأثرية. وبعد ذلك بثلاث سنوات، أي سنة ١٩٦٢، أرسل رفات القدّيس أنبا مينا من القاهرة إلى الدير . وفيما بعد، دُفِن البابا كيرلس نفسه فيه.

الأديرة الجديدة في مصر العليا

منذ ١٩٧٥، عادت الحياة إلى اثنى عشر ديراً مهجوراً في مصر العليا منذ بداية القرون الوسطى. كذلك اعترف أعضاء المجمع الكنسي رسميًا بخمسة من هذه الأديرة، وهي: دير القديس شنودة الشهير، الواقع غربي سوهاج ودير العذراء في الحويش، شرقي أخميم ودير القديس جرجس الشايب، قرب الأقصر ودير القديس جرجس الرزقات ودير القدّيس باخوم في إدفو. أما دير القدّيس جرجس الخَطاطبة في دلتا النيل، فقد اعترفت به السلطات الكنسية مؤخّرا.

طقوس السحر عند الأقباط

في مصر القبطية، كما في العالم، قديمه وحاضره، يلجأ بعض الأفراد في تصديهم لمعضلات عسيرة إلى وسائل خارقة للعادة. فتارة يتوهمون أن الطب التقليدي عاجز عن علاج المصاب بعلل مزمنة، وطوراً يشعرون بأزمات تهدّد حياتهم وبأن قوى الشرّ ستنتصر عليهم. أحيانا يتعلّق الأمر بقصص حب فاشلة تؤدي إلى الشعور بالحرمان. في ظروف كهذه وما شابهها، كان بعض الأقباط يؤمنون بالسحر والتعاويذ. إذ كانوا يعتقدون أن الاستنجاد بالملائكة والشياطين ضروري في حال تعذّر حل مشاكلهم على أهل المعرفة من الأطباء والمرضعات وبصفة أعم، سائر البشر. من هنا لجأ الأقباط في مصر وغيرها من البلدان إلى السحر. وقد أثارت كلمة «سحر» هذه جدالاً طويلا، فهي ذات أصل لاتيني (ماجيا) ويوناني مقتبس عن الكلمة الفارسية «ماجوس» ومعناها راهب ينتمي إلى قبيلة كهنوتية فارسية.

هكذا تضمنت كلمة «ماجيا» معنى «الغرائبي والعجيب» وكان لها مضامين عنصرية شاعت في العالم اليوناني الروماني وأثارت سجالات لم تنقطع حتى يومنا هذا. فهي تستعمل للتمييز بين أنشطة الجماعة البشرية التي ننتمي إليها وتلك التي تمارسها الجماعات الأخرى: «نحن» نمارس ديناً ونحقّق المعجزات، بينما «هم» يمارسون الطقوس السحرية والشعوذة. هكذا، اتهم الرومان المسيحيين الأوائل بممارسة السحر، ثمّ ألقى المسيحيون بدورهم هذه التهمة على الرومان المتمسكين بوثنيتهم. فيما بعد، اتّهم البروتستانتَ أقرانهم الكاثوليك بالسحر وهكذا دواليك ...

يمكننا القول إذاً إن كلمة سحر تتضمن مفهوماً غامضاً ومتغيّراً يمكن استعماله سلاحاً ضدّ الخصوم، وإن كان يصعب تعريفه بدقة. ثمّة عبارة أكثر حياداً تستعمل لوصف ما كنا نعتبره سحراً هي «سلطة الطقوس وسيطرتها على البشر». قد تكون هذه العبارة أدقّ من سواها، باعتبار السحر وسيلة تستطيع توجيه القوة الغيبية وتطويعها من خلال الطقوس الممارَسة.

بطبيعة الحال، فإن للسحر القبطي خصوصية مصرية أكيدة، فهو على الرغم من تأثره بسحر اليهود واليونان والرومان ثمّ المسيحيين، احتفظ بصفات مصرية خاصة: في مصر القديمة، كما في التقاليد الأخرى (اليونانية، مثلا)، لم يكن هناك فصل واضح بين الدين والسحر. إذ كان الناس يقرّون بشرعية سلطة الطقوس، سواء أكانت نابعة من شعائر مؤسسية منظّمة أم من مجرد الممارسة الفردية. ففي اللغة القبطية، يدعى السحر أو سلطة الطقوس «هيك». وعند قدماء المصريين، تسمى الإلهة التي تترأس الشعائر ذاتها «هيكا». وكانت سلطة الطقوس تعتبر هبةً من الآلهة. فالإلهة «هيكا» كانت تجسّد السلطة الإلهية العليا المتجلية منذ بداية العالم والتي تبث قدراتها في الطقوس العامة والخاصة. ولا تزال المواضيع والأهداف الموروثة عن مصر القديمة في مجال العزائم القبطية تلعب دوراً أساسياً، وهو ما نراه في هذا المعرض من خلال الرسوم التي تذكرنا بالإله «حورس» وبسلطته على حيوانات مثل الثعبان والتمساح: في التقاليد الدينية والطقوسية القبطية، يظهر «حورس» إلى جانب يسوع المسيح طبقاً لما تصفه التعزيمة الواردة في نص مكتوب على أوراق البرديّ ومحفوظ في برلين (٨٣١٣). تبدأ التعزيمة بالعبارات التالية: «يسوع، حورس ابن إيزيس...». ونجد تعزيمة مماثلة منقوشةً على صليب المسيح الذي يعلوه صقر مصنوع من الخشب ومعروض في المتحف القبطي في القاهرة القديمة.

النصوص السحرية القبطية هي عبارة عن وثائق يدور موضوعها حول قدرة السحر السالفة الذكر. ولذا فإنها تتناول سلسلة من الطقوس التي من شأنها أن تمنح الأفراد القوة اللازمة. فبمجرّد التكرار الشكلي لهذه الطقوس، يتشبث المؤمنون الأتقياء بهذه القدرة السهلة البلوغ طوال حياتهم. في الكتاب الذي يحمل عنوان «السحر المسيحي القديم، نصوص قبطية حول سلطة الطقوس»، يقدّم لنا ريتشارد سميث مؤلف الكتاب فكرة شاملة عن طقوس السحر التي تزخر بها هذه النصوص. نذكر على سبيل المثال: «قفوا، أمسكوا بحصاة واعقدوا سبعة خيوط في سبع عقد، الفظوا أيّ اسم سبع مرات، ثم ارسموا الوجه في قاع الكأس واكتبوا العبارة بإصبع مومياء مخطوطة بدم وطواط أو بدم الحيض. اكتبوها على ورق البردي أو على الفخار أو ألواح الرصاص أو القصدير أو العظم أو الرق واجعلوها على شكل سيف. ثم اطووها واحرقوها أو اربطوها بذراعكم، بإبهامكم، ادفنوها إلى جانب مومياء. اغرسوا ظفركم فيها، ادفنوها مع المومياء، ضعوها تحت عتبة باب الشخص المعنيّ. اخلطوا الوصفة واشربوها. أو، بكل بساطة، افعلوا ما تفعلون عادةً»!

يقدم لنا هذا المعرض نماذج من الممارسات الطقوسية. فالقطعة رقم (إي ١٤٢٥٠) المستعارة من اللوفر (كتالوج ٩٢) هي بالذات النص السابق، المكتوب على الرّق والمقصوص على شكل سيف. إنه تعويذة شريرة تستهدف إبعاد رجل عن امرأة و«قطع» علاقتهما بسيف متخيّل. وفي النص القبطي، ثمّة أسماء سحرية للسلطة وكائنات و«حروف حلقية الشكل» مكتوبة على الرّق. من المفترض أن تستعمل ورقة التعويذة المعدّة بهذه الطريقة كحرز يفرّقُ بين «سيبا» وزوجته أو عشيقته «وارتيلا». هكذا يستعاد العداء بين فرعون وشعبه، والنزاع بين يهوذا الإسخريوطي ويسوع المسيح، باعتبارهما نموذجين للضغينة



القديس سيسينيوس يصرع العفريتة «آلابسدريا».
رسم جداري في دير باويط، القرن السادس - السابع. ألوان مائية (أكواريل) (تصوير ج. كليدا عام ١٩٠٤).

المطلوب أن تفرِّقَ بين «سيبا» و«وارتيلا». يتضمن النص كذلك عبارات سحرية: «إيلوهي أي أيليماس» قد تكون الكلمات المشوّهة التي تلفّظ بها المسيح على صليبه: «إيلوهي، إيلوهي، لمَ سبختني» أي: «يا إلهي، يا إلهي، لماذا تخليتَ عني» المنقولة عن مزامير داود (المزامير ١،٢٢). كذلك استعملت تقنيات استحضار الأرواح ودسّ التعاويذ الشريرة تحت وسادة المستهدَف بالسحر أو رأسه، ليَتم تسميم العلاقة بين الزوجين إلى الأبد، حسبما يقول النص القبطي: «يجب جعل كل منهما عاجزاً عن النظر إلى الآخر». أما والدة «وارتيلا»، فهي أيضا معنية بالفتنة الناشئة بين الزوجين. يصوّر الرّق هذا الوضع المتأزم فيظهر لنا « سيبا» وهو يقطّع شعره من شدة يأسه. تعكس الصورة نوايا شريرة. وينتهي النص بالعبارة الطقوسية المألوفة في التعبير عن نفاد الصبر: «نعم، نعم، على الفور، على الفور» !

ثمّة نص سحري قبطي آخر في المعرض (كتالوج ٩١)، يتسم هو أيضاً بالنوايا الشريرة، وقد أرفق برسوم تمثل ملائكة وأشخاصاً من التوراة. إن قطعة اللوفر رقم (إي ١١٠٣٦) غير المعروضة هنا تشبه صياغتها هذه العبارات وتحتوي كذلك على نسخة مشوّهة قليلاً عن عبارات المسيح وهو على صليبه.

وهكذا، توصي النصوص السحرية بالقيام بأعمال طقسية لأسباب عملية جدًا. ومن المفترض أن يزوّد السحر القبطي الفرد بقدرة ما على معالجة المشاكل الطبية والدينية والجنسية أو الاجتماعية. كما أن النصوص العديدة والحروز وقطع الفخّار والأقداح أدوات السحر الموروثة عن التقاليد القبطية والتقاليد السحرية الأخرى التي تحقق لممارسي هذه الطقوس القدرة الضرورية على معالجة نوع محدد من المشاكل.

ثمّة رقّ قبطي يصف علاجاً شعبياً وعزائم طقوسية لمعالجة مختلف الأمراض، مثل النقرس وأمراض العين ووجع الأسنان والحمّى وآلام الولادة ووجع البطن والكساح والأمراض الجلدية والصداع وأمراض الأذن والبواسير والإمساك وأمراض القَدَمين والاضطرابات العقلية وآفات أخرى ....

يمجّد كتاب قبطي آخر القديسين ويستنجد بسلطتهم ليحلّ مشاكل مختلفة كالجنون والمسّ الشيطاني والسجن والخصام والعنف العائلي والعجز الجنسي لدى الرجل وخيانة الزوجة وموت طفل والأرق وكذلك مصاعب الحياة في القرى وأماكن العمل والقطعان.

يذكر مؤلّف سحر ثالث صلاة منسوبة إلى مريم العذراء للتصدي «لأي مرض أو ضيق». انظر: مايير - «كتاب السحر لمريم العذراء والملائكة». فالصلاة الواردة فيه تقدّم وكأنها صلاة مريم، غير أن الشخص الذي يرتلها يتقمص شخصية العذراء وسلطتها: «فليخضع كل شيء لسلطتي لأنني مريم، أنا مريم، أنا أمّ حياة العالم أجمع، اسمي مريم. فلينشق الصخر أمامي اليوم وتندثر الشياطين اليوم ويذوب الحديد أمامي اليوم وتتجلّى قوى النور والملائكة ورؤسائها ولتفتح أمامي الأبواب الموصدة، فوراً وبسرعة، حتى يتسنى لاسمك أن يكون شفيعي وحياتي للنهار أو الليل.» يمكننا كذلك أن نقرأ تعويذة الملائكة الحارسين وسحراً سليمانياً وعناصر طقسية أخرى من شأنها أن تقدّم للفرد العون

والحماية والتعزيم أو الشفاء. نجد مع العزائم وصفات تستعمل لتحضير الجرعات الضرورية للأنشطة الطقسية. وإذا اتبعت الوصفات الواردة في الكتاب السالف الذكر بدقة، فإن بوسعها حماية الشخص من السحر أو من سلطة الطقوس، أي من كل ما يمتّ إلى السحر الشيطاني بصلة.

يتمتع «كتاب السحر لمريم العذراء والملائكة» بأهميّة كبيرة فيما يخص السحر والطقوس القبطية على السواء، خاصةً وأن صلاة العذراء المدرجة في مستهل الكتاب لا تزال متداولة في أيامنا هذه. ويخصص الأقباط مكانة محدّدة في شعائرهم لهذه الصلاة التي «تذيب الحديد وتفلق الصخور وتحرّر من العبودية» كما أن الكنيسة القبطية تدرج في شعائرها المريمية صلاة العذراء ومعجزاتها. وجدير بالذكر أن كنيسة «القديسة مريم» في الخرنفش في القاهرة تؤوي أيقونة «أمّ الرب» (تيودوكوس) وهي تحرّر القديس متياس من سلاسله وذلك بفضل صلاتها فحسب. تحتفل الكنيسة بهذا الحدث ويطوف الناس في الشوارع حاملين أيقونة العذراء، ويذكرنا هذا الاحتفال بالطقوس الفرعونية القديمة. في هذه المناسبة، يردد الجمهور صلاة المعجزة وقصّتها حيث يختلط السحر بالدين وتمتزج سلطة سحر الطقوس بسلطة الشعائر الكنسية.

يقدّم لنا هذا المعرض أمثلة أخرى تتعلّق بسلطة الطقوس في مجال السحر وتطبيقها على المشاكل العملية. فشريط التعويذة المعدني المثقوب الذروة كان يستعمل لحماية صاحبه بينما وجه «شنوبيس» والوجوه الأخرى الحاملة كلمات وحروفاً محفورة في المعدن، فإنها تحمي صاحبها من الآلام وأوجاع البطن. أما السواران المعدنيان فهما مزخرفان برسوم فرسان وبحروف من مطلع المزمور رقم ٩١. كان الفرسان القديسون مثل سليمان والقديس سيسينيوس والقديس جرجس يتمتعون بشعبية كبيرة. وتذكّرنا هذه الشخصيات الشهمة المنتصرة دائماً على قوى الشر والشياطين ببعض سمات الإله الفرعوني حورس: فشخصية القديس جرجس تتمتع بتقدير كبير. كما أنّ تلاوة المزامير كثيرة الورود في السحر القبطي. يبدو جليا من خلال الآيات الاستهلالية للمزمور رقم ٩١ أن لديه قدرة كبيرة على حماية الأفراد: «من بقي في حماية الخالق رقد في ظلّ العلي القدير. أقول للخالق: ملجئي وحصني ربّي الذي أتوكّل عليه». ثمّة خاتم مزخرف هو الآخر بصورة فارس يصرع عفريتة، يبدو من الكتابة اليونانية أنه «خاتم الله»، مما يذكرنا بخاتم سليمان المعروف في التقاليد السحرية. كما أن الصورة المرسومة عليه تحيل إلى شخص معروف هو القدّيس سيسينيوس وهو يصرع أخته المتعطشة إلى الدماء، الساحرة «ألابسدريا»، كما يبدو ذلك في الرسم الجداري الموجود في دير باويط حيث نرى القديس ينتصر على «ألابسدريا»، أي أن الخير ينتصر على الشر بفعل التعاويذ السحرية، على أمل أن ينتصر كذلك في حياة المؤمنين.

قد نتساءل الآن عمّا إذا كان السحر لدى الأقباط فعّالاً؟ إن ممارسته المستمرة تفترض إيمان الأفراد بفاعليته بطريقة أو بأخرى. أما مدى فاعليته وسلطته فتلك قضية أخرى: إذا اعتقد الناس أنهم يكتسبون مزيداً من السلطة، ألا يكون ذلك صحيحا ؟ وإذا كانوا مقتنعين تماماً بأن القوى الكونية تدعمهم وتسندهم، ألا يشعرون بالأمان حقا؟ وبالعكس، إذا كانوا يعتقدون أنهم ملعونون، ألا يعني ذلك أنهم مسحورون حقّا؟ إذا كانوا متأكدين أن علاقاتهم الإنسانية تخضع للتأثير السلبي أو الإيجابي لقوى متفوقة عليهم، ألا يؤدي ذلك بمرور الوقت إلى تبدل طبيعة هذه العلاقات؟ أكيد أن السلطة الاجتماعية والنفسية لأي سحر ، قبطياً كان أم لا، مهمة جداً ولا يمكن تجاهلها، فالسحر القبطي يستخدم وسائل خارقة للعادة لمعالجة المشاكل الإنسانية. ولذا يمكن أن تكون النتائج المرتقبة منه خارقة للعادة هي الأخرى.

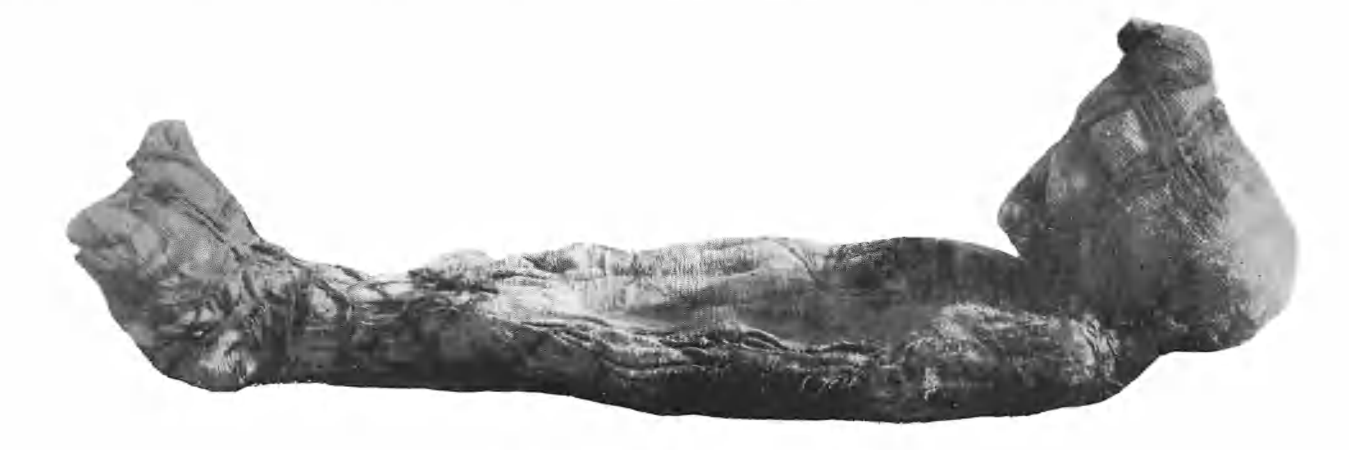
التقاليد الجنائزية

أثار اعتناق المصريين الديانة المسيحية ثورة في المعتقدات والتقاليد الجنائزية، فقد كان المصريون القدماء منذ الأزمنة الغابرة يتصورون أن الحياة بعد الموت تشبه في كل التفاصيل حياتهم على الأرض، لذلك كان الموت مناسبة لممارسة طقوس دينية من أهمها التحنيط ودفن الجثمان. بذلك أصبح تكريم الميت تقليداً راسخاً من شأنه ضمان حياته بعد الموت. وكان الرهبان يقومون بهذه الشعائر ويخصصون مبالغ من المال للقرابين ولصيانة مدينة الموتى. وقد حرص المصريون في العصور القديمة دائماً على القيام بهذه الشعائر. أثناء الاحتلال الروماني لمصر بين القرنين الأول والرابع للميلاد، ظلَّ المصريون القدماء متشبثينَ بفكرة وجود حياة بعد الموت، على الرغم من التطور الملحوظ الذي طرأ على الفن الجنائزي لديهم. وبظهور المجتمع المسيحي الناشئ، تعرض هذا التصور لتغيرات جذرية، فالوعد بالانبعاث عبر اتباع يسوع المسيح والأمل بدخول الجنة في الآخرة جعلا الطقوس الجنائزية القديمة كالتحنيط وتزويد الميت بما يلزم لمواصلة الحياة بعد الموت خرافةً بالية.

غير أن تقاليد ولائم العزاء وطقوسه استمرت، شأنها في ذلك شأن عويل النائحات أثناء الدفن ونثر الورود على المقابر. ولعل الغرض من ذلك كان استحضار ذكرى الفقيد وتلاوة الصلوات والأدعية على روحه. وكان القديس أغسطينوس يشيد في موعظته بالمصريين لما كانوا يبذلونه من عناية بأجساد موتاهم.

من الواضح إذاً أن التغير الجذري الذي طرأ على المعتقدات الدينية عند المصريين لم يقض تماماً على تعلق البشر بذكرى أحبائهم الراحلين ولا على رسوخ بعض التقاليد القديمة. ويشهد إعداد الجسد وإيداع بعض الأشياء إلى جانبه في القبر وشكل القبر الخارجي والنصب الذي يرتفع بحذائه على عادات لم يكن ممكناً تغييرها دفعةً واحدة، وإن جرى التعامل معها من خلال منظور رمزي جديد.

تقول النصوص القبطية: «حين يحل الموت، تأتي الملائكة لتنقل روح الميت إلى السماء. بعد ذلك، يتولى الأحياء تكفين الجسد ودفنه». وقد كشفت لنا الحفريات الأثرية عن تقنيات معالجة أجساد الموتى المستعملة لدى قدماء الأقباط. صحيح أن هؤلاء لم يستخدموا التحنيط ولا تفريغ أحشاء الميت ولا استخراج دماغه ولم يقوموا بتطييب الجسد، كما كان يفعل الفراعنة، إلا أن مظهر الجثث التي كشفت عنها الحفريات كان مدعاة للالتباس لدرجة أن البعض وصفها بـ «المومياءات القبطية» نظراً لحفظها الجيّد، وأغلب الظن أن بعضها قد عولج بالأملاح والنطرون (كربونات الصوديوم) والمراهم، وأحياناً القار. وقد خلَّفت هذه المواد على الأكفان بقعاً رمادية ورائحة خاصة. كذلك، فإن طقس مصر الجاف لعب دون شك دوراً في صيانة الجثث وحفظها، حتى حين لم تكن معالجة بالمواد المذكورة. كان الأقباط الأوائل، خلافاً لأجدادهم الذين كانوا يُدفَنُونَ عراة إلاّ من شرائط خفيفة تلف أجسادهم، يفضلون الصعود إلى السماء بثياب جديدة. وبفضل هذه التقاليد، استطعنا اكتشاف فن الحياكة والنسيج عبر الحالة الجيدة للملابس المكتشفة أثناء الحفريات، حيث وجدنا ملابس أطفال وبالغين مكونة من جلابيب عديدة مرتداة الواحد فوق الآخر وشالات وأحذية، بينما كان رهبان «طيبة» يرتدون وِزرَةً من الجلد، وكانت النساء يُصَفِّفنَ شعرهُنّ بشبكة (الكتالوج ١٣٠) ويرتدينَ خماراً تعلوه «طرحة» ملونة. في مطلع القرن العشرين، كشف عالم الآثار «ألبير جاييه» عن آلاف الجثث في مدينة الموتى «أنصنا» حيث وجد عدداً كبيراً من الثياب. كان النهب مصير بعض هذه الملابس، في حين أودع البعض الآخر في متاحف فرنسا وبلجيكا (ليون، شاتورو، ليل، بروكسيل...) ولاتزال هذه الثياب في



جسد عثر عليه في مدينة الموتى في باويط،
العصر البيزنطي

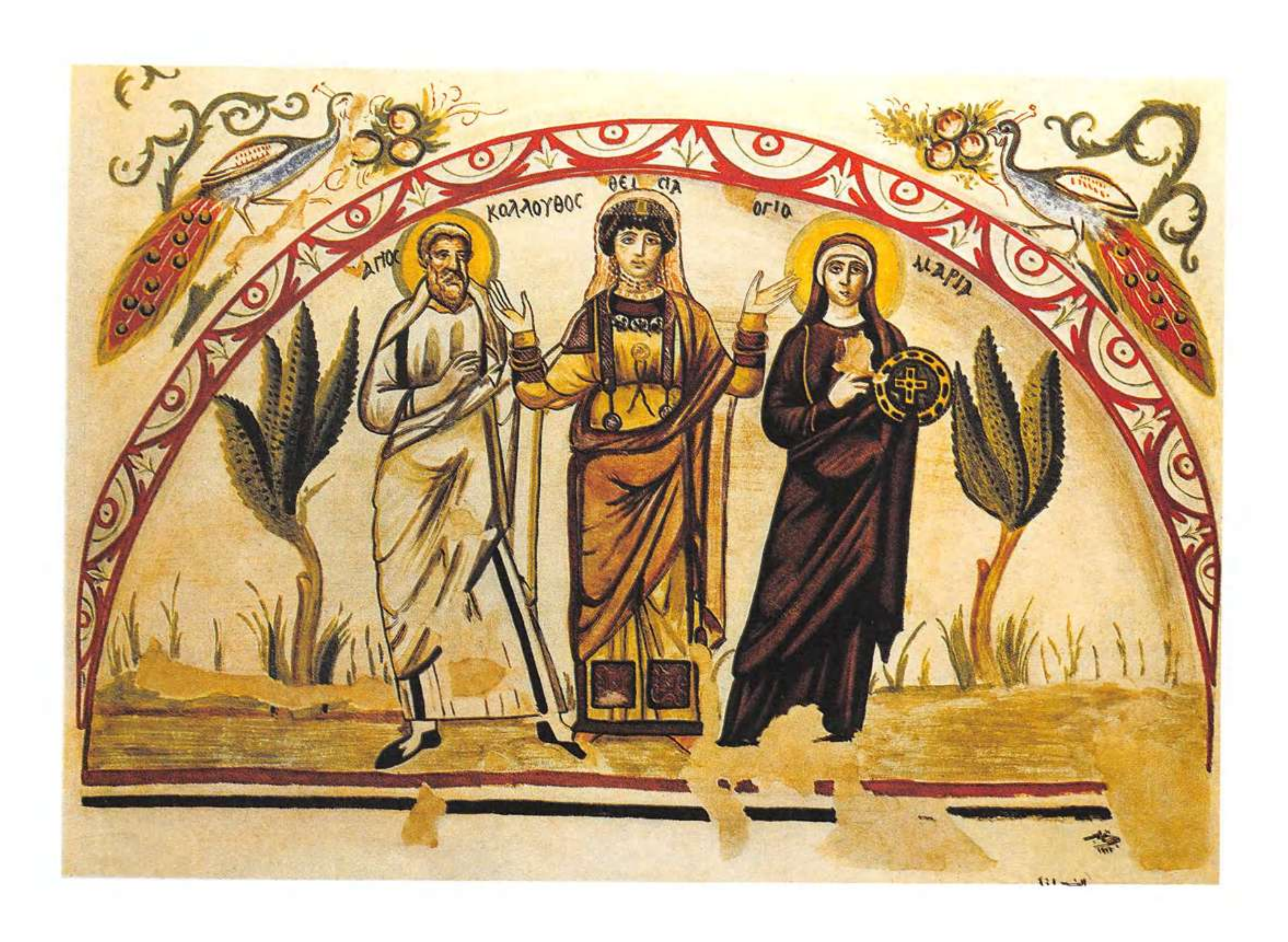
حالة مماثلة للحالة التي كانت عليها في القبور. يشكل التكفين آخر مراحل الدفن، وربما أهمها، بدليل الوصايا الأخيرة لـ «أورليوس كولوتوس» (الكتالوج ١٤٣) ورواية «روفين» عن معجزة «القديس موس» الذي حاور تلميذه المتوفى للتحقق من كونه مرتاحاً داخل كفنه. معظم الأكفان المكتشفة مصنوعة من أقمشة كتّانية أو من أقمشة كانت بالأصل ستائر أو أغطية أو شالات (الكتالوج ١٢٧و١٢٨). وكانت الجثة تُلَفُّ بهذا القماش لفَّةً واحدة أو أكثر، بحيث تشكل كتلة هندسية. ولهذا الغرض، كانت الفراغات بين الجسد والكفن تحشى بقطع إضافية من القماش. وحين تُبسَطُ أقمشة الأكفان تصبح قطعاً فنية رائعة من الممكن إعادة استعمالها مرّات أخرى. هذا ما يثبته جلباب طفلة من واحة «دوش» والخمار الفاخر المكتشف في مدينة الموتى «أنصنا» اللذان استعملا في ملء الفراغ بين الجسد والكفن. وكان تحزيم الأكفان يتم بجدائل من ألياف النخيل وبحبال وشرائط معقودة بمهارة. كانت حبّات البخور وثمار العرعر ونباتات أخرى توضع داخل الكفن، وكان الجسد المجهّز بهذه الطريقة يحمل هوية صاحبه في هيئة ختم من الرصاص أو الغضار، ويشبه كثيراً شكل المومياء الفرعونية. في بعض الحالات كان الكفن يغطي كامل الرأس ويتجاوزه، مما يفسر شكل تابوت «كرارة» الناتئ (الكتالوج ١٠٠).

نادراً ما كان التابوت يحمل كتابات تدل على محتواه. ويعتبر النموذج المشار إليه هنا والمصنوع من الخشب المطليّ فريداً من نوعه. في حفريات «أنصنا» و«سقارة»، تمّ العثور على أجزاء من توابيت مصنوعة من خشب منحوت. وكان الموتى يدفنون في معظم الحالات في باطن الأرض دون تابوت أو يوضعون على خشبة رقيقة مقطوعة كيفما اتفق بحيث تقارب شكل «المومياء» القبطية. هنا أيضاً، نلاحظ إعادة استعمال الخشبة في الأثاث المنزلي بعد إعادة قطعها، وغالباً ما كان يُوجَّه رأس الميت باتجاه الغرب بينما توجه قدماه بالتالي جهةَ الشرق، وإن لم تكن هذه القاعدة مطلقة.

بين الأشياء والأدوات التي تودع في القبر إلى جانب الميت، نجد رموزاً دينية مسيحية، بالإضافة إلى عدد محدود جداً من اللوازم البسيطة مثل الألعاب (الكتالوج ٢٧٠ «أ» و«ب» - ٢٧١) والملابس (الكتالوج ١٣١-١٣٣) والأشياء التي تدل على أناقة الفقيد وهواياته (الكتالوج ٢٧٣) ومهنته (الكتالوج ٢٢٧). هذا إلى جانب كل ما يدل على ثراء الميت مثل الأواني والمصابيح (التي تمثل نور الحياة). في مقبرة «المديل» غير بعيدٍ عن الفيّوم، نجد كتاب تراتيل موضوعاً تحت رأس طفلة، دلالةً على حرص أبويها في حمايتها. وقد تمّ العثور في أحد قبور مدينة الموتى «أنصنا» على قطع وأشياء تدل على محتويات قبور تلك المدينةِ (الكتالوج ١٢٢-١٣٧).

الطريف في الأمر أنه على الرغم من كثرة المقابر المكتشفة، يصعب وصف مقبرة قبطية نموذجية، وذلك لاختلاف أشكال المقابر وتعدد تصاميمها. أحرى بنا إذاً أن نتحدث عن مقابر قبطية مختلفة، ولا أدل على ذلك من اللوحات التي عثر عليها في مقبرة بالإسكندرية. تعود هذه اللوحات إلى القرن الثالث وهي تعد من أقدم اللوحات المسيحية في مصر، لكنها اليوم مدمرة بأكملها. رسمت هذه اللوحات وفقاً للأسلوب القديم الذي كان سائداً لدى المسيحيين الأوائل. في هذه اللوحات يظهر السيد المسيح وهو يقوم بمعجزات أعراس «قانا الجليل» وإكثار الخبز. أما مدينة الموتى في «البجوات» بواحة «الخارجة»، فإن التأثير الفرعوني فيها يتجلى عبر «المصلّى الجنائزي» المبنيّ بالطوب فوق المقابر حيث نجد في اثنتين منها رسوماً إنجيلية ورمزية تعود إلى القرن الخامس. كذلك فإن كوى القبور في «أوكسيرينكوس» في مصر الوسطى و«أهناسيا» عند مدخل الفيّوم مزينة بنقوش تمثل بدايات الفن القبطي (الكتالوج ١٤٨-١٦١). معظم مواضيع النقوش والرسوم مستوحًى من الأساطير الإغريقية، مما يطرح سؤال انطوائها على تأثيرات وثنية كانت لاتزال حية في القرن الخامس، أو تنصيرها لمواضيع وثنية قديمة. النقاش لايزال مفتوحاً حول هذا السؤال. من الملاحظ أن مقابر «أنصنا» محفورة في الصخر أو مبنية في العراء ومغطاة بقباب من الطوب. ففي كنيسة «ثيودوسيا» المنحوتة في الصخر، نرى صورة لحامي «أنصنا» القديس «كولوتوس» وهو يقود «ثيودوسيا» إلى الجنة. تماماً كما فعل «أنوبيس» الذي رافق آخر المتوفين في رحلتهم إلى العالم الآخر. جدير بالذكر أن الرهبان كانوا يكتفون بمقابر أكثر تواضعاً. ففي دير القديس «إيبفان» بمدينة طيبة، تعلو قبة من الطوب مجموعة مقابر مجهولة الهوية. أحياناً، يكون القبر مجرد حفرة في الرمل. بل إن المقابر القريبة من الأديرة الكبرى مثل «دير باويط» متقشفة للغاية، مع استثناء واحد يخص مقبرة «أبو فانا» بكنيستها الجنائزية حيث غطيت بلاطات القبور بنقوش صلبان إلى جانب أسماء الرهبان المتوفّين.

الغرض من هذه البلاطات تكريم الموتى مثلما تفعل شواهد نُصُب القبور العديدة التي اكتشفت في مختلف أنحاء مصر. يعود النصب القبطي إلى أصول فرعونية ثم رومانية (الكتالوج ٢٢)، وقد تأقلم هذا النصب مع المعتقدات المسيحية الجديدة عبر تزييناته والكتابات المنقوشة عليه (الكتالوج ١٠١-١١٧). يخلّد النصب اسم الفقيد ويستحضر ذكراه. وهو غالباً ما يمثل فعل إيمان.



المتوفاة ثيودوسيا بين القديس كولوتوس ومريم العذراء،
رسم جداري، القرن السادس، مقبرة أنصنا، فلورنسا ١٩٤٥.



٧١

٧١
خريطة رسمت بناء على طلب الراهب كلود سيكار

القاهرة عام ١٧١٧
ورق مُغشَّى بالقماش
٧٤×٣٨,٥ سم
باريس، المكتبة الوطنيّة الفرنسيّة، قسم الخرائط والمخططات،
ر ي س. ج إي. سي ٥٣٨٠
اقتنتها المكتبة في يونيو ١٩٢٧
المراجع: ر.بوكوك، ١٧٤٣، قطعة ٥١.ص.١٢٨، جرانجر، ١٧٤٥، ص.٩٧-١٢١، پ. ك. سيكار، ١٩٨٢، ص. ١٦-٤٧، ١٣١-١٣٧.

بناء على طلب الراهب سيكار، صمَّم رسام أيقونات أرمني الأصل هذه الخريطة عام ١٧١٧ وهدفها تصوير كتاب الرحلة التي قام بها الراهب في شهري مايو ويونيو من عام ١٧١٦ إلى ديري القديس أنطونيوس والقديس بولا، قرب البحر الأحمر. وكان الراهب يترأس البعثة اليسوعيّة في القاهرة ، رافقه في رحلته ثلاثة من أصحابه.

تتشكل خريطة صحارى طيبة السفلى في ضواحي ديرَي القديس أنطونيوس والقديس بولا الناسكين، والمرفقة بمخطط المواقع التي سلكها اليهود عند مغادرتهم مصر، من مشهد صحراوي يمتد بين النيل والبحر الأحمر، وهو مأهول بالغزلان والنعام وجمال الرحّالة الأربعة. كذلك يمثل المشهد اليهود والدرب الذي سلكوه للهروب من فرعون. إلى اليسار، نلمح إطاراً يحمل عنوان الخريطة ويعلوه غراب أتى بقطعة خبز للناسكين فتقاسماها.

في الجانب الآخر وعلى المستوى ذاته، رسم راهب قبطي يتجه إلى ديره. أما الديران فرسما في أعلى الخريطة. وهما مبنيان ضخمان محاطان بأسوار ويضمّان حدائق وملحقات عديدة.

تشهد هذه الخريطة الطريفة على رغبة الراهب سيكار في تدعيم كتاباته بالرسوم والمخططات البالغة الأثر. والجدير ذكره أن النص والخريطة كان لهما تأثير كبير في القرن الثامن عشر، لا سيّما لدى الرحالة جرانجر (بالنسبة للنص) وبوكوك (بالنسبة لمخططات الأديرة).

كان دومينيك ڤيڤان دينون الشهير على علم بوجود خريطة الراهب سيكار.

س.م.

٧٢
المسيح والقس مينا

دير باويط،
نهاية القرن السادس - بداية القرن السابع
رسم على خشب الجميز،
٥٧×٥٧×٢سم
باريس، متحف اللوڤر، قسم الآثار المصريّة،
إي ١١٥٦٥
حفريّات ج. كليدا، ١٩٠١/١٩٠٢
المراجع. م - هـ. روتشوفسكايا، ١٩٩٢، رقم ٣٩، ص.٥٨،
جي. أندريو،
م - هـ. روتشوفسكايا،
سي. زيجلر، ١٩٩٧، رقم ١١٢، ص.٢٢٠-٢٢١،
م - هـ. روتشوفسكايا، ١٩٩٨،
المعرض: باريس، ١٩٨١، رقم ٣٧٠، باريس، ١٩٩٥، رقم ١، ص.٣٠-٣١.

يبرز الشخصان المواجهان لنا في الصورة على خلفية من تلال خضراء وسماء مُحمرَّة بتأثير شمس الأصيل. المسيح يصوِّب نحو القس مينا نظرة مودة ورعاية. أما مينا فهو مصوَّر بأسلوب فرعوني حيث يبدو الزوج والزوجة والإله والفقيد متمتعين بلفتة المودة ذاتها.

ثمّة جملتان باليونانيّة: «رئيس الدير أبا مينا». والاسم قديم جدًا فهو معروف منذ عهد الأسرة الفرعونية الثامنة عشرة، كما أن أحد أكبر شهداء مسيحيِّي مصر، كان يدعى القديس «مينا». كذلك فإن كلمة «أنبا»، (الأب)، التي كانت تشير بالأصل إلى كل راهب يعتبر أبا روحيًا، تدلّ اليوم على رئيس الدير. فيما بعد، انتقلت التسمية إلى أوروبا العصور الوسيطة متّخذة شكل «أبوت، آبيه». إلى جانب وجه المسيح، نقرأ عبارة تؤكد على صفة المنقذ وقدرته على تحقيق خلاص البشر، بينما نجد طغراء المسيح الظاهرة بين الشخصين محاطة بعلامة توقيف، وهي عبارة عن زخرفة تميِّز المخطوطات القديمة.

يحمل المسيح في يده اليسرى كتابا تزيِّن غلافه اللآلئ والأحجار الكريمة وفقا للأسلوب البيزنطي.

أما أسلوب الرسم ذو الأشكال الدائرية والغصون المبسطة بدوائر زرقاء حول العيون الكبيرة المنمنمة، فيذكرنا بصُوَر القدّيسين التي تطالعنا في جدران الأديرة.

م - هـ. ر.



٧٢

٧٣
صورة مجهولة الأصل لراهب

دير باويط،
القرن السادس/السابع،
خشب مدهون، جمّيز،
ل.: عيّنة مختبر التحليل المجهري للأخشاب، متحف اليعاقبة
٢٥×٣١×٢سم
أوش، متحف اليعاقبة،
٩٨٥,٢٢٨
جلب اللوحة شارل بالانك، أمين متحف أوش، ١٩٠٢
المرجع: م. ـ هـ. روتشوفسكايا، ١٩٩٨، ص.٤٠



٧٣

لوحة خشبية مشقوقة بالعرض والجزء الأعلى منها قرضته حشرات الأخشاب.
حالة الطبقة التي تحتوي على الرسم متدهورة وتكاد تتلاشى في بعض الأماكن. يقتصر الرسم في مركز اللوحة على مستطيل مدهون تحيط به منطقة خالية لعلّها مصمّمة لتدمج في إطار.
صورة نصفية لشخص واقف في وضع المواجهة، لا تشير أي كتابة إلى هويّته. رأسه المحاط بهالة صفراء مطوّق بخط أسود، تبرز في خلفيّة مرسومة أصلاً باللون الأخضر. يرتدي الرجل ثوبا فضفاضاً يميل إلى الرمادي الأزرق، تتساقط ثناياه المزيّنة بالأبيض والبنّي على الكتف اليسرى. العينان والأنف والفم مبرزة بلمسات إضاءة بيضاء وخضراء وبنيّة. إن واقعيّة الوجه وانسجام الألوان وطبيعة الخشب (خشب الجميز) كلها عناصر تذكّرنا بلوحة المسيح والقسّ مينا المعروضة في متحف اللوڤر (الكتالوج ٧٢) ذات أسلوب الرسم باستثناء اتّجاه عروق الخشب.
ف.ف.ـ ج.

٧٤
الراهب مرقص، ناسك في باويط

دير باويط،
القرن السادس/السابع
خشب مدهون، جمّيز
ل.: عيّنة مختبر التحليل المجهري للأخشاب، متحف اليعاقبة
٢٦,٥×٢٩,٥×٢سم
أوش، متحف اليعاقبة،
٩٨٥,٢٢٩
جلب اللوحة شارل بالانك، أمين متحف أوش، ١٩٠٢
المرجع: م ـ هـ . روتشوفسكايا، ١٩٩٨، ص.٤٠



٧٤

تتألّف اللوحة من جزءين من خشب الجميز، منفصلين ومشقوقين طولا. وكما في اللوحة السابقة، يقتصر التصوير على المربّع المركزي.
يتراوح عرض المنطقة الخالية في محيط اللوحة بين سنتيمتر واحد وخمسة سنتيمترات. يظهر الشخص بصورة نصفيّة وتحيط برأسه هالة صفراء مطوّقة بخط أسود سميك أمّا خلفيّة اللوحة فحمراء.
في أعلى اللوحة، تذكر كتابة بالحروف السوداء اسم الراهب مرقص. تقاطيع وجهه مسطّرة قليلا بالريشة، والألوان المستعملة هي الأسود والأخضر الفاتح والبني ولمسات إضاءة بالأبيض.
كان شارل بالانك (أوش، ١٨٦٥/١٩٠٩) عضوا في المعهد الفرنسي للقاهرة حين شارك ابتداء من ١٩٠١ في عمليات التنقيب التي أجريت في باويط. ومن المؤسف ألا نجد بين مطبوعاته لوحتَي الراهبين.
ف.ف.ـ ج.

٧٥
غطاء صندوق

دير باويط
القاعة ٤١، القرن السادس/الثامن
خشب،
٢٩×٢٢,٥ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٨٧٩٦
حفريات المعهد الفرنسي للآثار الشرقيّة، ١٩١٣
المرجع: ج. ماسبيرو، ١٩٣١، ص.١٤٢ و١٩٤٣ لوحة ١٠٠،٥٦

وللّوحة لسانان وفرضتان تجعل غطاء الصندوق يدور على محوره. حفرت على اللوحة صورة قدّيس ذي تقاطيع مبسّطة، يرتدي قميصا طويلاً بحزام وعلى صدره صليب. يبدو أنّه يلتحف بشال تتساقط طيّاته الثلاث على ذراعه اليسرى. كما عُلّق على كتفه اليسرى غلاف مثلّث الزوايا تبرز منه أقلام ومراقم (كتالوج ٣٦ ـ ٣٩). يمسك القديس بيده اليمنى لفافة رقّ أو برديّ. بالقرب منه نلحظ مذبحاً للتبخير، يفصله موضع القفل عن صورة طاووس تعلوه سعيفات وهو يقف فوق قطعة دائرية وضعت بالقرب من المذبح. قد يكون الصندوق لناسخ يستعمله في ترتيب أدواته. وقد يكون الناسخ المصوّر هنا هو البطريرك هينوك، «ناسخ العدالة» الذي يعلّم الكتابة وله صور في باويط وفي دير القدّيس أرميا في سقارة.

م.ـ هـ.ر.



٧٥



٧٦

٧٦
مفتاح

سوهاج،الدير الأبيض (؟)
العصر البيزنطي
مزيج من النحاس والحديد والفضّة،
٤٥×١٠ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٥٩١٥
اقتناه الدير الأحمر عام ١٨٨٦ (جي إي ٢٧٣١١)،
تنازل عنه المتحف المصري عام ١٩٣٩
المرجع: ج. سترزيجوفسكي، ١٩٠٤، رقم ٩١٨٨، ج.جبرا، ١٩٩٣، رقم ٣٣

هذا المفتاح مصنوع من معادن عديدة وتساهم مجموعة ترصيعاته في إبراز أناقته. الحروف القبطيّة محفورة بسلك ترصيع نحاسي في حديد العصا. وهي تمثل عبارة وجيزة تقول: «يسوع المسيح المنتصر» وثلاثة أسطر من نص لم يعد اليوم مقروءاً للأسف، لكن من الممكن قراءة أسماء رهبان عديدين مثل شنودة وويصا وزكريا وفوكاس ويوحنا.

الجزء الأعلى من المفتاح مصنوع من البرونز ومزيّن مثل تاج العمود بصور للأسود والدلافين. نقرأ من جديد اسم الراهب شنودة مرصّعاً بالفضّة. يشير هذا الاسم ولقب رئيس الدير المقرون به إلى القسّ الشهير للدير الأبيض الذي حضر مجمع أفسس عام ٤٣١ المعروف بأدبياته الدينية المتشددة.

وحين خلفه الراهب ويصا على رأس الدير، انتقل المفتاح بالإضافة إلى خمسة مفاتيح أخرى إلى ملكيّة الدير الأحمر الذي بناه القدّيس بيشاى على بعد ثلاثة كيلومترات عن الدير السابق. ومع ذلك فالمفتاح يعرف بأنّه مفتاح الدير الأبيض نظرا لفخامته المتصلة اتّصالا وثيقا بعظمة المكان.

د.ب.



٧٧

٧٧
مفتاح

سوهاج، الدير الأبيض(؟)
خليط من النحاس والحديد
٣٥,٥×١٠,٩ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٥٩١٤
اقتناه الدير الأحمر عام ١٨٨٦ (جي إي ٢٧٣١٢)
تنازل عنه المتحف المصري عام ١٩٣٩
المرجع: ج. سترزيجوفسكي، ١٩٠٤، رقم ٩١٨٩

على غرار المفتاح السابق، نلاحظ أن هذا المفتاح مزيّن تزيينا فخماً وهو معروف بأنّه ملك للدير الأبيض.

عصاه وأسنانه من الحديد وتحمل رسوماً هندسيّة نقشت بالنقط، لعلّها أثر ترصيع قديم. أما الجزء البرونزي فمزيّن بصورتين لحيوان ومكلّل بتاج عمود يدعم حلقة ارتكاز أصبحت اليوم مهشمة. نرى في الصورة الأسد واللبوّة يسيران بمحاذاة المفتاح ويديران رأسيهما ناحية لسانه. كذلك يظهر لنا أنّ البرونز تأكسد من كثرة الاستعمال.

د.ب.



٧٨

٧٨
مفتاح

سوهاج، الدير الأحمر،
العصر البيزنطي
حديد وشرائح نحاسية،
٣٩,٥ (دون الحلقة) ×١٣,٨ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٥٧٧٥
ملك الدير الأحمر
جي. إي ٤٣٨٩٠،
تنازل عنه المتحف المصري عام
١٩٣٩
المرجع: باريس، ١٩٦٤، رقم ١٣٤

أدرج هذا المفتاح مع مفتاحين مماثلين في قائمة جرد عام ١٩١٢ على أساس أنه ملك للدير الأحمر، وبالتالي، يكون مجموع عدد المفاتيح الجميلة جدًا الآتية من (أديرة سوهاج) ستة مفاتيح.
عصا المفتاح المصنوع من الحديد ملبّسة بشرائح من المعدن نفسه، مثبّتة ببراشيم وحلقات من النحاس. كذلك أضيفت شريحة من النحاس إلى الجانب المقابل للسان، وهي مخرّمة بحيث ترسم صليباً منمنماً. وينتهي المفتاح بكميمة وعارضة.
ثمة حلقة على رأس مبنى ذي قبّة يرتكز إلى أربعة عواميد، ممّا يسمح بتعليق المفتاح على حلقة عريضة.
تمثّل العديد من الرسوم الجدارية في دير باويط الرهبان وهم يحملون مفتاحا كبيرا يتدلّى من سلسلة. وكأنّه أحد علامات منصبهم (أمين الصندوق؟ حارس؟).
ونظراً لجمال مفاتيح سوهاج ودقّة تصميمها، كانت تولي لصاحبها مقاما كبيرا.

د.ب.

٧٩

٧٩
باب

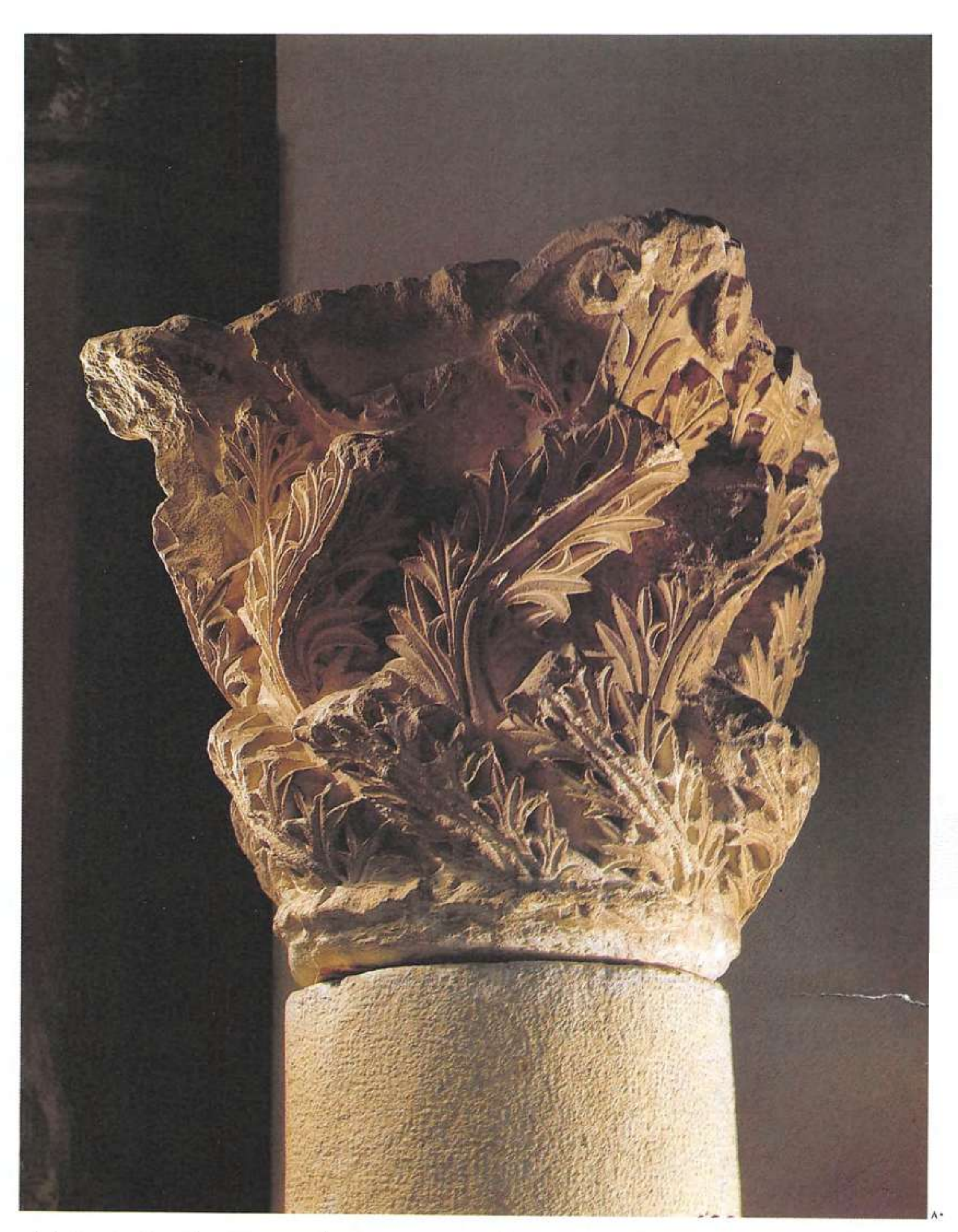
مصر، لعلّه من دير باويط،
القرن السادس/ الثامن،
خشب الأثل،
٩٠,٥×٥٧,٥ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصريّة
(أ.ف ٥١٦٣)
اقتسام حصيلة الحفريات،١٩٠٢
المرجع: م.- هـ.روتشوفسكايا،
١٩٨٦، رقم ٥٤٠،ص.١٥٦

يتألف هذا الباب من أربع حشوات مركّبة داخل إطار بواسطة مزالق، والأسنان مثبّتة في محيطها. ظهرت هذه التقنية في العهد الروماني وأدخل عليها الحرفيون المسلمون تحسينات عديدة بهدف صنع المنابر والأبواب والأثاث المكون من ألواح متعدّدة الزوايا والمرصّع في إطار أو القائم على هيكل. أما الزخرفة، فمكوّنة من أفرع نباتية منمنمة (متعرّجة) منقوشة نقشاً مسطّحا وهي أساليب وتقنيات مشتركة بين الفن الإسلامي والفن القبطي.
يحمل نقش أعلى الباب والدعامة اليسرى كتابات قبطيّة: «لي كونوم أبا تو» (يا إلهي، ارعَ عبدك أبا هور).
تبيّن مقاييس الأبواب أنّها كانت في الأصل أبواب مبان ضخمة كالكنائس والبيوت أو أبواب حجرة الكورس (المنشدون) في الكنائس أو المذخرات أو الصناديق أو الخزائن. لعلّ الاستعمال الأخير هو الذي يهمّنا هنا إذ إنّ ذكر اسم أمين الصندوق المكلّف بالإدارة الماليّة للدير يجعلنا نعتقد بأنّه باب خزانة اعتاد أمين الصندوق أن يرتّب فيها ملفّاته.

م.- هـ.ر.

٨٠
تاج عمود

سقارة، دير القدّيس أرميا،
القرن السادس/السابع
كلس،
٣٤×٤٣سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٧٩٧٨
حفريات جي. إي. كويبل،
١٩٠٨/١٩١٠
المرجع: جي.إي كويبل،
١٩١٢،ص١٣٦،لوحة ٣٢، ٥
المعرض: باريس، ١٩٦٤، رقم ٧٦
ص. ٩٩، ١٠٠



٨٠

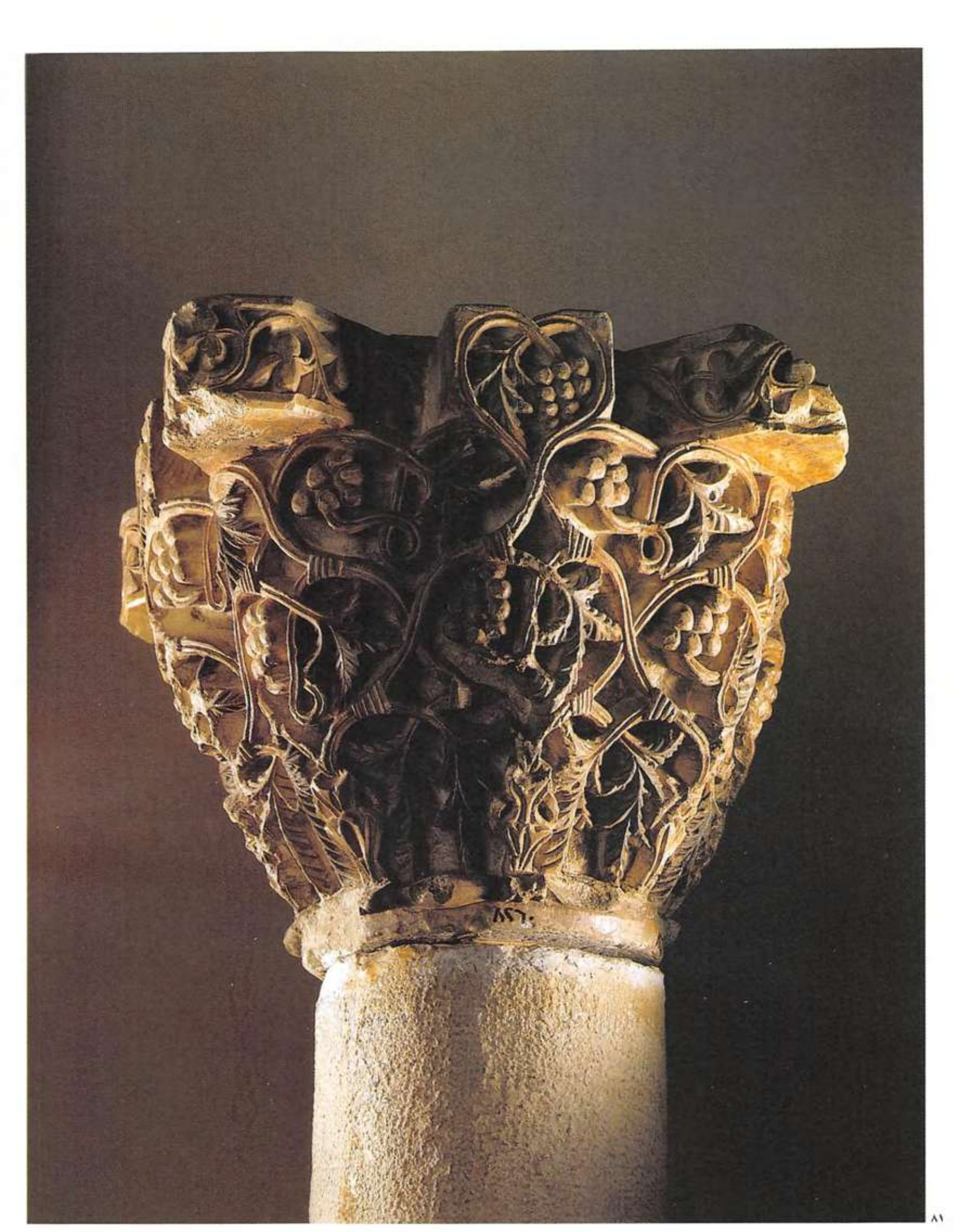
يشبه طراز هذا التاج إلى حدّ ما الطراز الكورنثي وهو مزيّن بأوراق الأكانتس المائلة بشدّة نحو اليسار. في الجزء الأعلى لكل وجه وبين كل زخرفين حلزونيين إكليل من أوراق الأكانتس المنمنمة مدموغ بصليب متساوي الأضلاع.

استخرج عالم الآثار هذا التاج في بداية القرن العشرين من قاعة الطعام الجماعيّة للدير، بالقرب من معصرة الزيت. وتدلّ زخرفة الحجر المنقوش أنها كانت تشمل مجمل أجزاء البناء المشتركة أي المباني المخصّصة للعبادة والقاعات المستعملة للشؤون الدنيويّة. والجدير ذكره أن القاعة التي وصفت بأنّها قاعة الطعام الجماعيّة كانت مزخرفة بعدّة تيجان عواميد. أمّا التاج الذي نراه في الصورة فيتميّز كثيراً عن غيره بسبب حركة أوراقه المتموّجة. وهو يدلّ على إبداع النحّاتين وإتقانهم فنّ استخدام أوراق الأكانتس الذي طوّروه وجدّدوه.

سي. ج

٨١
تاج عمود

سقارة، دير القديس أرميا،
القرن السادس أو السابع
كلس مطليّ
٣٣×٤٠×٢١ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٨٢٦٠
حفريات جي إي كويبل
١٩٠٧/١٩٠٨
المعرض: باريس، ١٩٩٠ رقم ١٤



٨١

تـاج مكور الشكل، وفقـا للطريقـة البيزنطيّة، يرتكز فوق كعيبة (حلية خيزرانيَّة في قاعدة التاج) تبدو كاللآلئ. بدن التاج مزخرف بزخارف على شكل عناقيد العنب تنتشر على امتداد الإفريز الأعلى المزيّن بفروع من اللبلاب تشكّل أربع قلائد مركّزة في وسط كل وجه من أوجه الطبلة (تاج العمود).

أما أعناق الأوراق المزدوجة فتتشابك لتحمي العناقيد والأوراق. تغطي النقوش المساحة بأكملها دون أن تنفر نحو الخارج فتبرز في خلفيّة مفرّغة تجتذب الظلّ وتقطع بدقّة الأشكال الزخرفية.

تميّز هذه الطريقة ذات المستويين الفن القبطي، وقد عثر على تيجان مماثلة في الكنيسة الرئيسيّة لدير سقارة. وهي تعدّ اليوم من أفضل القطع الأثرية التي يملكها المتحف القبطي في القاهرة.

د.ب.

٨٢
تاج عمود بشكل سلّة

سقارة، القرن السادس ـ السابع،

حجر كلسي،
٢٨,٨×٥٠×٤٤ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٨٦٨٧


٨٢

يتحلّى تاج هذا العمود بضفيرة عريضة على شكل سلة. وتشكل ناصية التاج أربع زوايا بارزة مزخرفة ببساطة بثلاثة خطوط منحوتة في الحجر يتوسطها في الأطراف الأربعة للناصية عنصر زخرفي على شكل ورقة نباتية.
ويصنف هذا التاج في فئة تيجان الأعمدة المجدولة على شكل سلال المعروفة المتأثرة بطرازي البناء في القسطنطينية وراڤينا اللذين شجعهما الإمبراطور جوستينيان في القرن السادس، وهو يشهد على مصادر استلهام النحاتين المصريين. إلا أنه يتعدى كونه مجرد نسخة عن طراز معروف، فهو يمثل تعبيراً متحرراً عن النموذج البيزنطي، وقد شوهد في سقارة في أماكن عديدة ولكن في أشكال مختلفة متنوعة.

س. ع. الـ ـ ش.

٨٣
نقش منحوت مع طغراء المسيح

مصر، ربما كان مصدره دير باويط،
القرن الخامس ـ السادس
حجر كلسي،
٦١×٨٥ سم
برلين، المتاحف الوطنية ببرلين، متحف فنون العصور المتأخرة والبيزنطية
٤٧١١
المراجع: أ. إيفينبرجر، هـ ـ ج. سيفرين، ١٩٩٢، ص: ١٧٣، رقم ٨٧
المعرض: هام، ١٩٩٦، ص: ٩٦، رقم ٣٤


٨٣

يمثل اللوح الكلسي نقشاً منحوتاً محاطاً على جانبيه بعمودين مندمجين مزخرفين. واللوح منقوش في كتلة حجرية واحدة، غير أنه نُقِشَ على شكل جدار منخفض مدعم بالأعمدة في جانبيه. وإذا كنا نجهل مغزاه، فإن بوسعنا الاستنتاج من قلّة ارتفاعه أنه ربما كان منقوشاً لزخرفة جدار أو واجهة مذبح. تمثل المساحة المزخرفة صليباً تعلوه طغراء المسيح وسط زخارف متشابكة من أوراق النباتات المجدولة. والنقش منحوت بشكل عميق لتبرز المساحات الفارغة انعكاسات النور. ويمكن أن نقارن نموذج الزخرفة هذا بمنحوتات دير أبا أپولو في باويط، وإن كان مصدر اللوح المنقوش غير مؤكد.

ج. م.

٨٤
نحت بارز مزخرف بملاكين يحملان صليباً

باويط، القرن السادس ـ السابع
حجر كلسي،
٢٤×٤٨ سم
القاهرة، المتحف القبطي، ٧١٠٠
تمّ اقتناؤه في دشلوت (قرية مجاورة لموقع باويط) في عام ١٩٠٨
المراجع: ر. حبيب، ١٩٦٧، ص: ٣٢، رقم ٢٨؛ ن. س، عطا الله، (س. د.)، المجلد الثاني، ص: ٥٢.


٨٤

بقيت قطعة النحت البارز هذه محتفظة بمقاييسها الأصلية على الرغم من أن جزءًا منها تعرض للتلف. وهي تمثل بشكل متناظر ملاكين يحملان تاجاً نباتياً يعلوه صليب، ويتدلى تحته طرف قطعة نسيج. أما وضعية الملاكين : ساق مثنية بعكس الأخرى الممدودة، وطريقة نحت ثنيات النسيج التي تبرز انعطافاته وعمق تموجاته، فتعطيان المشهد دينامية حقيقية وتؤكدان على تحكم صانعهما التام بتشكيل هذه المنحوتة.

يحتفظ في متحف اللوفر بنحت بارز شديد الشبه بهذه القطعة (ذكر تحت الرقم إي ١٦٩٢٣، شاسينات، ١٩١١، اللوحة الثامنة والثمانون). وقد أتى من الكنيسة الجنوبية في دير باويط. غير أن قطعة أخرى من النوع ذاته توجد اليوم في المتحف القبطي في القاهرة (رقم الجرد ٧١٠٨، شاسينات، ١٩١١، اللوحات التاسعة والستون، والسبعون والتاسعة والثمانون، ٢). وهذه القطع هي التي تزودنا بالمؤشرات المتعلقة بالمكان المحدد الذي كانت توضع فيه مثل هذه المنحوتات، إذ كانت لا تزال في موقعها الأصلي في بدء أعمال التنقيب، وكانت تزين محور صدر الكنيسة المحدد بكوة، وتتوسط إفريزاً طويلاً مزخرفاً بغُصنيَّة من الأوراق النباتية المحززة. ولأنه لم يُعثر إلا على عدد محدود من هذه القطع، فإن العلماء يعتقدون أنها كانت تدل على الأجزاء الهامة من الصرح. وهي القطع الوحيدة، إلى جانب اللوحات الجبهية التي تزخرف باباً أو مشكاةً، نحتت عليهما أيقونات مصوَّرة.

س. ج.

٨٥
نحت بارز مزخرف بملاكين يحملان ميدالية

باويط (؟)، القرن السادس ـ السابع
حجر كلسي
٣٥,٥×١٠٣ سم
القاهرة، المتحف القبطي، ٧١٠٢
تمّ اقتناؤه في عام ١٩٠٥
المراجع: ج. دوتويت، ١٩٣١، اللوحة الثالثة عشرة ج.؛ ر. حبيب، ١٩٦٧، ص: ٣٢، رقم ٢٤


٨٥

يختلف هذا النحت البارز عن سابقه بخصائص عديدة أولها حجمه (كتالوج ٨٤). فقد مثل الملاكان في وضع التحليق، وهما يحملان ميدالية نحت عليها تمثال نصفي. ويدل الكتاب الذي يوجد على مستوى الكتف اليسرى لهذا التمثال على أنه للمسيح أو لأحد الإنجيليين. وعلى قطعة القماش التي يحملها الملاكان تحت الميدالية، يوجد كتاب آخر مزخرف بغلاف مفتوح يعلوه صليب.

وإذا كان التعرف على الشخص الذي يجسده التمثال أمراً صعباً، فإن تشكيل المنحوتة يتبع أسلوباً دنيوياً معروفاً وشائعاً في منطقة المتوسط. وسبق أن شاهدناه في المنحوتات القبطية على الحجر أو الخشب، ولا سيما في باويط.

س.ج.

٨٦
ملاك أو تمثال نصر يحمل تاجاً

مصر، القرن السابع (؟)
رسم على الخشب،
٢٤،٧×٤٤،٣ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٣٤٠٣
المرجع: ل. لانجن، ١٩٩٤،
ص: ١١، رقم ١، اللوحة ١


٨٦

تدل الحافة غير المزخرفة لهذه اللوحة على أنها كانت قطعة معشَّقة في سطحٍ ما ومثبتة عليه بألسنة (يدل على ذلك وجود أربع نقرات للتعشيق). يبدو أن إحدى الحواف الصغيرة نشرت بشكل مائل في وقت لاحق، ففي الأصل، كان التشكيل متناظراً يمثل ملاكين أو تمثالين مجنحين يحملان تاجاً يعلوه تمثال نصفي أو صليب (الكتالوج ٨٤ و ٨٥). أما طرف الثوب فيرتفع عمودياً كشراع السفينة، الأمر الذي يضفي بعض الخفة على حركة الشخصية الممثلة في اللوحة التي استلهمت موضوعها من رموز الانتصارات الإمبراطورية عبر تماثيل نصفية للإمبراطور وكبار أهل البلاط.

م.ــ هـ.ــ ر.

٨٧
لوحة النسر

سقارة، كنيسة دير أرميا،
القرن السادس ـ السابع
خشب،
٣٩×٣٣ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٨٨٨٧
تنقيبات المعهد الفرنسي للآثار الشرقيّة ١٩٠٧–١٩٠٨
المرجع: جي. إي. كويبل، ١٩٠٩،
ص: ١٠٨، ٤، اللوحة الأربعون، ٤


٨٧

تمثل هذه اللوحة نسراً باسطاً جناحيه داخل شبكة من الخطوط الهندسية. وهي مدمجة في إطار جمعت أجزاؤه بألسنة وزخرف بغصنية بسيطة ذات أوراق ثلاثية الفصوص. وفي باويط، عثر على قطع عديدة من النوع ذاته في دير أبا أپولو المعاصر. وقد عثر على إحدى القطع في مكانها الأصلي مثبتة على جدار الكنيسة الجنوبية. وتدل التجويفات الأخرى في جدران الكنيسة على أنها كانت مزينة بلوحات مزخرفة بأشكال بشرية أو حيوانية. استخرجت هذه اللوحة من جنوب مذبح الكنيسة الرئيسية، التي تضاهي كنائس باويط في ثراء زخارفها المنحوتة ونوعيتها. أما موضوع النسر، فيعود إلى العهود الوثنية القديمة التي ساد فيها الاعتقاد بأن النسر يحمل الأرواح إلى السماء، وفي باويط، كثيراً ما عومل وكأنه المسيح.

م.ــ هـ.ــ ر.

٨٨
تجسيد الفضائل

سقارة، دير أرميا، الحجرة ٧٠٩،
القرن السادس
رسم جداري
٦٩×٣٧ سم (تقريباً)
القاهرة، المتحف القبطي
٨٤٤٣
حملات تنقيب جي. إي. كويبل، ١٩٠٧-١٩٠٨
المراجع: ب. فان مورسل، م. هويجبرس، ١٩٨١، ص:١٤٢-١٤٤،
اللوحة الحادية عشرة

كـان هـذان الـرسمـان في الأصـل جـزءاً مـن سـلسـلـة صـور لتماثيل نصفية، جميعها متماثلة تقريبا، وهي على هيئة ملائكة مجنحة تحيط بها هالة القدسية وتحمل قرصاً يرمز إلى الأفلاك. يشبه هذا الأسلوب طريقة تمثيل الملائكة في الفن البيزنطي، غير أن قسمات الملائكة هنا أنثوية (شعر غزير، وأقراط طويلة) وتدل الكتابات في أعلى اللوحة على أنها تشخيص للفضائل. في هذه اللوحة تجسيد لفضيلتي المثـابـرة والحكمـة. ودلت كـتـابـات أخرى اكتُشِفَت خـلال الحفـريـات علـى أسمـاء فضـائل أخرى كـالإيمـان والـرجـاء والإحسان والصبر. في دير باويط، صورت الفضائل مراراً علـى شكل تماثـيل نصـفـيـة أو رؤوس أنـثـويـة، ويـبـدو أن


٨٨

الرهبان لم يعتبروها مجرد تجسيد للفضائل وإنما تراتباً خاصاً بين صفوف الملائكة.

م.- هـ- ر.

٨٩
كتابة على لوح مربع

سقارة، دير أرميا، القرن السادس
رسم جداري
٥٩×٥٩,٥ سم (تقريباً)
القاهرة، المتحف القبطي
٨٤٤٩
من حفريات جي. إي. كويبل
١٩٠٨-١٩١٠
المراجع: ب. فان مورسل، م. هويجبرس، ١٩٨١، ص. ١٤٦-١٤٧،
اللوحة الثالثة عشرة، أ

كتابة محفورة رائعة بالحرف القبطي الكبير على خلفية بشكل مُعَيَّن برتقالي اللون، مرسوم داخل مربع ذي أرضية خضراء وحافة رمادية. يتألف الإطار، الذي فقدت أجزاء هـامـة مـنـه مـن تـعـاقب دوائر ومُعـيَّـنـات تـقـلـد حـجـر «الكابوشن» الرمادي ذا الانعكاسات الخضراء على خلفية من النقاط الحمراء. وتذكر الكتابة عدداً من أسماء الرهبان مثل راهب الخدمة (دياكونيا)، وأمين الصندوق الذي يدير ممتلكات الدير ويحمل في معظم الأحيان مفتاحاً لهذا الغرض.

م.- هـ- ر.


٨٩

٩٠
لوحة جدارية مزخرفة

سقارة، دير أرميا، القرن السادس
رسم جداري
٦٦×٦٣ سم (تقريباً)
القاهرة، المتحف القبطي
٨٤٥٠
من حفريات جي. إي. كويبل
١٩٠٨-١٩١٠
المراجع : ب. فان مورسل، م. هويجبرس، ١٩٨١، ص:١٧١

تنتمي هذ اللوحة الجدارية إلى زخارف قاعة الطعام في الدير. وهي تقع في منتصف ارتفاع أحد الجدران لتحديد الحواجز، وتتألف من زخارف متشابكة ثلاثية اللون (أحمر، وأخضر وأصفر)، تعلوها عناصر زخرفية بشكل أقواس صغيرة باللون الأحمر مزينة بدوائر لؤلئية بيضاء ذات قلب أسود. رسمت داخل القويسات وعلى أطرافها أوراق نباتية كبيرة مغلفة في سويقات، وكانت هذه اللوحة الجدارية البديعة بمثابة قاعدة لمشاهد تصويرية، لم يعثر مع الأسف على كافة أجزائها، غير أنه أمكن التعرف بين هذه الأجزاء على تصوير لتضحية إبراهيم.

م - هـ- ر.


٩٠

٩١
تميمة سحرية من اللوڤر

أخميم (؟)
القرن الرابع ـ الخامس
ورق البردي
١٠,٢ سم×١٠,٥ سم
باريس، متحف اللوڤر
قسم الآثار المصرية، الجناح القبطي،
إي. ١١٠٣٦ ب
تمّ اقتناؤها في عام ١٩٠٤



٩١

الهدف من السحر المكتوب على هذه التميمة هو إصابة الخصم بالانهيار والمرض والموت، وتمثل التميمة استخدام السحر الأسود في إيذاء «البغيض يوحنا» المذكور في أعلى النص. أما النص بحد ذاته فقد كتب بالعامية القبطية الأخميمية. وهو مطابق للمخطط التقليدي المستخدم في هذا النوع من الكتابة، في تعبيرها الأكثر تقشفاً. ففي مدخل النص تضرع لثلاثة من رؤساء الملائكة هم حُماة الساحر وضامنو فاعلية التميمة: ميخائيل وجبرائيل وسوريال. ثم هنالك دعاء مؤلف من أربعة تضرعات لشخصيات من العهد القديم (زكريا) ومن العهد الجديد (الشيوخ الأربعة والعشرون في سفر الرؤيا، والقديس يوحنا المعمدان ومريم العذراء). هذه المساعدة التي يحصل عليها الساحر من الشخصيات المقدسة المذكورة كفيلة بضمان فاعلية التميمة.

ن.ب.

٩٢
رق سحري من اللوڤر

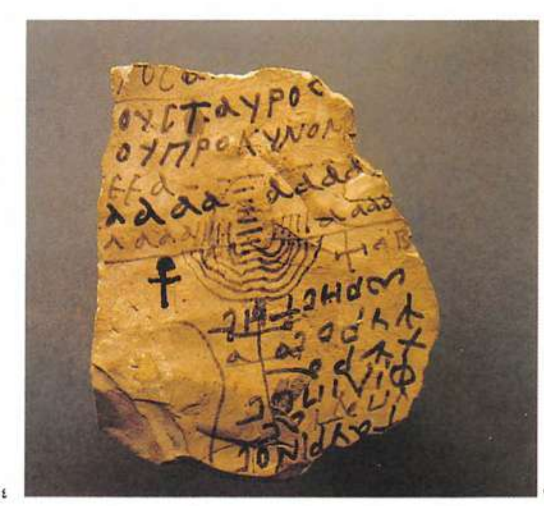
إدفو، مصر العليا
القرن العاشر
رق مطوي رباعياً في اتجاه العرض وملفوف
١٥×٣٣ سم
باريس، متحف اللوڤر قسم الآثار المصرية، الجناح القبطي
إي ١٤٢٥٠
حفريات المعهد الفرنسي للآثار الشرقية (القاهرة)
المرجع: إي. دريوتون، ١٩٤٦، ص: ٤٧٩-٤٨٩ «منوعات لوفور».
م. ماير، ١٩٩٤، رقم ١٠٩، ص: ٢١٨-٢٢٢؛
المعرض: لاتيس، ١٩٩٩، رقم ٣٨، ص: ٢٠٤



٩٢

تتضافر جميع تفاصيل هذه التميمة لتعزيز مفعولها السحري: التضرع إلى الجنّ، مساعدي الساحر وحماته، التذكير عبر الأسطورة بوقائع من الإنجيل من شأنها أن تسهل توحيد القوى الإلهية إلى جانب الساحر، الرسوم والأحرف الحلَقية الخاصة بالسحر القبطي، وانتهاءً بشكل ورقة البردي الذي يمثل نصل سكين أو سيف!
تشكل التعاويذ الأربع التي تتخللها صوَر عناصر اللعنة (دياكوبوس) الرامية إلى إيقاع الخلاف والكراهية بين رجل وزوجته (؟)، ووالدتها. على الوجه الآخر للتميمة، وتحت تأثير السحر، يقتلع الرجل المدعو «سيبا» القليل المتبقي له من شعره لشدّة يأسه...
يمثل الدعاء الأول والدعاء المكتوب على الوجه الثاني مجموعة شعائر تتلى فيها أسماء الجنّ الذين يخدمون الساحر، متبوعاً بطلب انفصال الزوجين. أما الدعاء الثاني فهو عملية استحضار للأرواح، فعندما تدفن التميمة قرب مدخل قبر وثني، يستدعى جنّي ليحرك ضغينة المتوفي ضد الزوجين. ولئن استمر هذا التقليد المصري في ممارسة السحر والشعوذة في عهد المسيحية، فإن أسلوبه تبدّل: عوضاً عن الاعتماد على استحضار الأرواح الهائمة حول الجثث، اعتمد السحر المسيحي على جمع الأرواح الوثنية التي تنتمي إلى قوى الشر وتشارك بالتالي في قدرتها على الإيذاء.
أما التعويذة الثالثة، فتدعو جنّياً اسمه «أپول» قد يكون شبح روح الإله اليوناني «أبولو» توضع صورته تحت رأس الضحية ليقعَ الكره والانفصال بين الزوجين. في التضرعين الأخيرين، يتماهى الساحر مع الشيطان، ويتوسّل إلى الجني أن يقوم بعمله مكانه.

ن. ب.

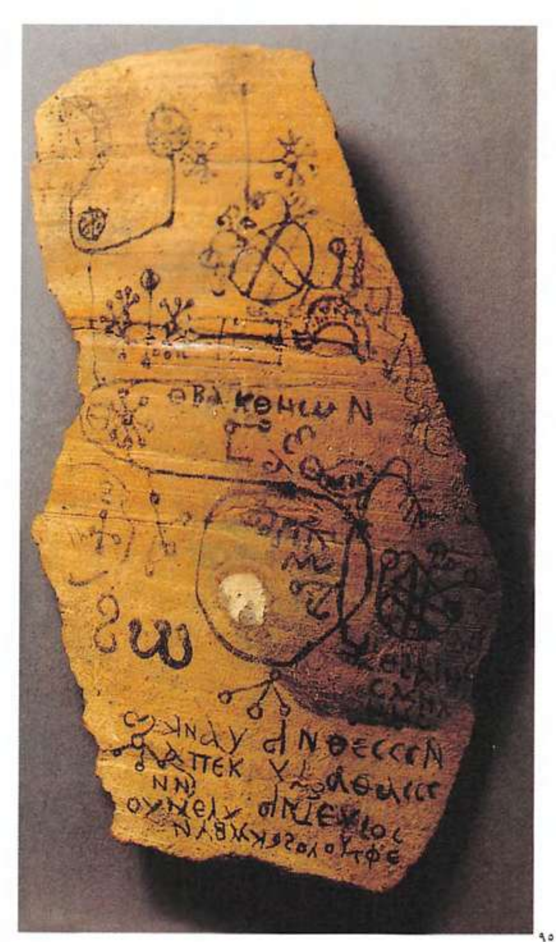


٩٣

تمثل هذه القطع الثلاث أدوات سحرية أو تمائم أو كتابة بـالـطـلاسم يصـعب تـفـكـيك رمـوزهـا الـعديدة والمعقدة، ولاسيّما القطعة رقم ٩٥ التي تحمل الكثير من الكتابات. وقد عثر على عشرات من هذه القطع التي تمثل كل واحدة منها لغزاً صغيراً.يحمل رسوماً شائعة في هذا النوع من الـنصـوص مـثـل الـنـجـوم، والصـلـبـان، والـدوائر، والـطيور والحيوانات الأخرى، بـالإضـافة إلى أحرف مفردة أو سلاسل من الحروف هي بمثابة تعاويذ. تتضمن القطعة رقم ٩٣ قائمة بأسماء أشخاص (تورينوس، إيپاتياس، فيليپوس، خيرا، بشيروس، أوريستس)، لعلّهم كانوا المستهدفين بهذه الـتـعـاويـذ، وعـلـى الـوجـه الـثـاني للقطعة نقرأ: «صليب، ركوع(؟)». قد تشير هـاتـان الكلمتـان إلى الطقوس التي يجب ممارستها والتي تثبت استمرار الصلة بين الدين والسحر.

ع. إ.

٩٤



٩٥

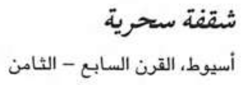
٩٣و ٩٤ و٩٥
شقفة سحرية

دير القديس إبيفانيوس، طيبة،
القرن السابع –الثامن
حجر كلسي،
١٠,٧×١٢,٥ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٩٠/٤٣٣٠
المرجع: و.إى كروم، ١٩٢٦،
رقم ٥٥٩

شقفة سحرية

زاوية العريان،
القرن السابع –الثامن
حجر كلسي،
٢٠×١٥,٥سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٤٧٤٦

شقفة سحرية



أسيوط، القرن السابع – الثامن
فخار،
١٤,٤×٢٤,٢ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٥٥١٧

٩٦
لوحة سحرية

مصر، بداية العصر الإسلامي
سبيكة نحاسية
٩,٧×٥,٢×٠,٢ سم
باريس، متحف اللوفر
قسم الآثار المصرية
أ.ف ١١٧٠٤
بقيت في قسم الآثار اليونانية والرومانية حتى عام ١٩٥٩، ثم نقلت إلى قسم الآثار المسيحية حيث بقيت حتى عام ١٩٦٩
المعرض: لاتيس، ١٩٩٩، رقم ٣٧



٩٦

هذه اللوحة الصغيرة المضلعة المزودة بثقب للتعليق منقوشة الوجهين، وهي مزدانة بصور تمثل بشراً وحيوانات محاطة بأحرف يونانية تشكل نصوصاً مبهمة، كما أنها تحمل بعض الرموز الشبيهة بالأرقام العربية. على أحد الوجهين، كتبت أربعة أسطر باللغة العربية في الجزء العلوي، وأربعة أسطر بالأحرف اللاتينية في الجزء السفلي. وهي تبدأ بكلمة «شنوبي» التي تذكر شخصًا يدعى «شنوبيس» كان يُسْتحضَر في مصر الرومانية لمداواة آلام المعدة. واتخذت صورته، التي نحتت على تمائم تعود إلى بداية العصر الميلادي، شكل رأس أسد متوهج وجسم أفعى. ولا شك في أن الرسوم التي تشبه شكل الأفاعي على اللوحة قد استلهمت ذلك منه. وتعد الأفعى والتمساح من بين الوسائل العلاجية الأخرى التي استطاع الإله الشاب «حوروس» استخدامها في النصب السحرية في العصر الفرعوني الوسيط. وربما كانت الشخصيات المنقوشة على التعويذة شكلاً من أشكال تحول هذه الأسطورة.

د.ب.

٩٧
فصّ خاتم سحري

مصر (؟)
العصر البيزنطي
حجر الدم (الشاذنج)
٢,٨×٢ سم
باريس، متحف اللوفر
قسم الآثار المصرية
أ.ف ١٢٤١١
المرجع: م. ف. أوبير، ١٩٩٧، ص: ٨٧



٩٧

في أحد الوجهين فارس يصرع برمحه امرأة مطروحة على الأرض. وثمة نجمة منحوتة بين رأس الفارس وحصانه. يحمل الوجه الآخر عبارة باللغة اللاتينية تقول «خاتم الإله».

تذكرنا هذه الكتابة بالقطعة التي أعطاها رئيس الملائكة ميخائيل للملك سليمان ليمده بقدرة عظيمة إزاء المردة ويمكِّنَهُ من بناء هيكل أورشليم.
تتوافر عشرات الفصوص المماثلة لهذا الفص في قاعة الميداليات في المكتبة الوطنية الفرنسية (دولات - ديرشان، ١٩٦٤، ص: ٢٦١–٢٦٤). كما توجد فصوص أخرى مماثلة في مجموعات متنوعة (كولومبيا، آن آربور، ستاتليش مونزاملونغ في ميونخ...) يحمل بعضها اسم سليمان. وقد صنعت جميعها من الشاذنج، وهو حجر من شأنه أن يعزز قدرة الفصوص السحرية، ولا سيما ضد الأمراض (فيكان، ١٩٨٤، ص: ٧٩-٨١). وفي رؤيا القديس يوحنا، يضع ملاك علامة على المختارين بختم الله (٧,٢) بينما يعذب من لا يحمل هذه العلامة على جبينه(٩,٤). كما نقشت على فصوص أخرى رموز وثنية، استلهمت من التراث اليوناني أو المصري، وهي منقوشة منفردة أو إلى جانب الفارس لإزهاق الجنّ. القاسم المشترك بين هذه الفصوص هو وظيفتها السحرية في الحماية من العين الحاسدة وإبعادها.

د.ب.

٩٨
سواران

مصر، العصر البيزنطي
حديد، كان مطعّماً بسبيكة من النحاس في الماضي.
الارتفاع ٢,٤سم، القطر ٧,٥سم
والارتفاع ٢ سم، القطر ٦,٥ سم
باريس، متحف اللوفر
قسم الآثار المصرية
إي ١٣٥١٦ وإي ١٧٣٥٢
تمّ الاقتناء في مصر، في عام ١٩٢٨ (إي ١٣٥١٦)،
هبة من السيدة جاستون ماسبيرو، تذكاراً لابنها جان ماسبيرو، في عام ١٩٤٨ (إي ١٧٣٥٢)
المعرض: لاتيس، ١٩٩٩
رقم ٩١،٩٠

٩٨

سواران بدون فص، مسطحان، تزخرفهما أربع ترصيعات كانت منقوشة ومطعمة بالنحاس. تمثل الرسوم التي أمكن التعرف عليها قديسين يمتطون صهوة جواد، وهو موضوع شعبي جداً لدى الأقباط، فعلى غرار الفارس الروماني المنتصر أو سليمان الذي أزهق الجنّي (الكتالوج ٩٧)، يمثل القديس على جواده هزيمة الشرّ، وبالتالي فإنه يحمي من يقدسه. نقرأ على السوار بعض الأحرف المنقوشة التي تذكر المزمور ٩١ من الكتاب المقدس (المزمور ٩٠ في الترجمة السبعينية) : «الساكن في كنف العلي يبيت في ظل القدير». وقد توزعت هذه الكتابة على الترصيع إلى جانب صور القديس المنتصر لحماية الشخص الذي يحمل هذا السوار.

د.ب.

٩٩
تخصيص حصة من دار والد لأحد ورثته

مدينة هابو، ٧٤٩
بردي،
٥٤×٢٠,٥ سم
باريس، متحف اللوفر
قسم الآثار المصرية
إي ٥١٣٤
اقتناها روسّيه بيه عام ١٨٦٨
المرجع: إي ريفييوت، ١٨٧٦ (نسخة جزئية عن الأصل)، كذلك ١٩١١، رقم ٨٣؛ و. تيل، ١٩٥٤

٩٩

تشكل هذه الوثيقة التي لا تنقص سوى بدايتها، جزءاً من مجموعة غنية من سندات القانون الخاص لسكان مدينة «هابو». وقد اكتشفت عبر حفريات غير شرعية عام ١٨٥٤ في مكان مجاور لدير القديس «فويبامون» (موقع معبد حتشبسوت المعروف بالدير البحري). وقد صيغت الوثيقة بشكل رسالة موجهة إلى صاحب العلاقة «ستيفانوس» من شركائه في الإرث، حيث أوكل أولاد المتوفى «جيرمانوس» إلى العمدة مهمة توزيع الإرث المتمثل في دار والدهم. وتمَّ ذلك بطريق نوع من السحب بالقرعة عرضت نتائجه بدقة في الوثيقة: «وقعت القرعة عليك يا ستيفانوس. وحصلتَ على الشقة الوسطى على امتداد السلم. كذلك فإنك حصلتَ على ثلثي السقيفة العلوية وربع الشقة الأمامية التي تبدأ عند القبة، إلى الجنوب، وربع السقيفة العلوية. أما الرواق وخزان الماء والسلم، فتبقى مشتركة. وذلك لكي تصبح صاحبها منذ الآن والى الأبد، أنت وأولادك وورثتك». ويلتزم الشركاء في الإرث مع أولادهم بعدم معارضة هذا التخصيص، وإلا أصبحوا غرباء عن الأب والابن والروح القدس وتعرضوا لدفع غرامة تجبرهم علي قبول القسمة . يحدد البند الأخير أن العقد «يعد حجة في كل مكان يقدم فيه». أخيراً، ثمة تواقيع الشركاء في الإرث مسبوقة بصليب لكل منها، بالإضافة إلى توقيع شاهدين، يتبعه توقيع موثق العقود «أريسطوفان بن يوحنا» الذي يمكن التعرف على خطه السلس الموجود في العديد من عقود تلك الفترة.

ج. ف.



١٠٠، والتفصيل في الصفحة المقابلة

١٠٠
تابوت مزين بطواويس

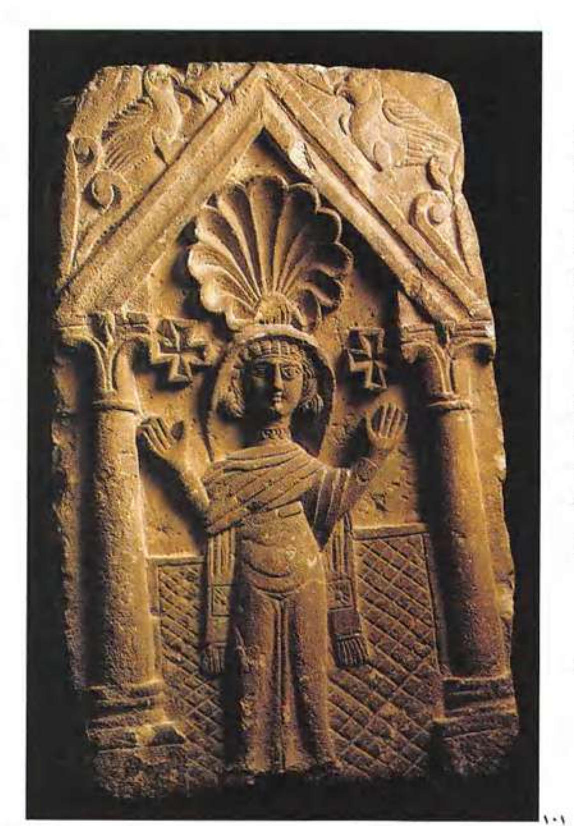
مصر، العصر البيزنطي
خشب مطليّ
١٩٠×٦٢ سم
هايدلبرج، متحف المصريات بالجامعة
٥٠٠
المرجع: س. نويريت، ١٩٩٣
ص: ٣٠-٣٦؛ كذلك ١٩٩٦،
ص: ١٣٢
المعرض: هايدلبرج، ١٩٨٦، رقم ٦٣٤

يتألف التابوت من غطاء محدب ينتهي عند الرأس بجملون، وهو مصنوع من لوائح ضيقة مجمّعة بواسطة دسارات معدنية ومشابك، وقد رسمت عليه نماذج رسوم بعدة ألوان (أبيض، أصفر، أخضر، أحمر وبني).
يمتدّ على جانبي التابوت إفريز من الأوراق النباتية والزهور وهو رسم شائع في الأيقونات الجنائزية. على الغطاء يتوزع صفان من أربع ترصيعات مزخرفة بنقش عربي (أرابسك) تحيط به لُسينات عريضة متعددة الألوان تذكرنا بزخارف النسيج. رُسِمَ على التابوت عند موضع القدمين ثلاث وريدات محفوفة بلآلئ. أما الجملون فيزينه في طرفيه طاووس مرسوم داخل قلادة. يحمل كل طاووس في منقاره عقداً من اللؤلؤ، بينما يزين عنقه شريطان يتطايران. ويزين جبهة الجملون رسم مؤلف من أربع دوائر. أما الطرف الآخر فيشغله صليب تنبثق عنه زخارف نباتية، تجعله يشبه «شجرة الحياة»: تحيط الطواويس، وهي طيور الجنة في الأساطير، بشعار الحياة المسيحي، مما يجعلها بدورها رمزاً للقيامة والخلود. ويبدو أن هذه الرسوم تقلد أحد أشكال النسيج. كذلك فإن توزيع المرصّعات يذكرنا بالطريقة المعتمدة في توزيعها على أكفان المومياءات، مما يدل على تأثر الرسم بالتقاليد الفرعونية القديمة.
مما وصَلَنا من ظروف هذا الاكتشاف، يبدو أن هذا التابوت كان في الأصل مغلفاً في كفن مزدوج من الكتان ومربوط بحبل؛ وكان مغطى ببساط ومدفوناً في حفرة رملية ضحلة بإحدى المقابر القبطية ولم يبقَ أثر من جثة الميت الذي كان يرتدي ثوباً مزخرفاً. وقد عثر في التابوت أيضاً على قماش ذي شراريب وعلى تاج وحبال من نخيل. يعتبر علماء الآثار «سنام» هذا التابوت نادراً، على الرغم من اكتشاف توابيت مماثلة في المقابر الأخرى. كما أن التوابيت المطلية نادرة أيضاً وإن شاع استعمالها في الواحات.

ك.ن.

هنا، نشاهد المتوفاة في وضع الصلاة تحت تاج جبهي مثلث يرتكز إلى عمودين بتاجين بشكل سعف النخيل. يربط بين هذين العمودين سياج مشبك، يذكرنا بالحاجز بين صحن الكنيسة والمذبح. أما الشخصية المنحوتة فترتدي ثوباً وشالاً ينتهي في طرفيه بتشريبات مزينة بزخارف زهرية مربعة الشكل. يغطي خمار شعر المرأة الذي تبدو منه خصلتان منحنيتان تذكران بتصفيفة شعر الإلهة «حتحور». فوق رأس المرأة نُحِتَت صَدَفة شائعة الحضور في النصب أو في خلفيات الزخارف، وقد أحيطت الصَّدَفة هنا بصليبين. ترمز الصدَفَة إلى القبر الذي سيخرج منه الإنسان يوم القيامة. على تاج الجبهة المثلث المزيَّن بزخارف ثمة نُحِتَت سعفة تحمل حمامتين في منقاريهما غصن زيتون يرمز للسلام.

م – هـ. ر.



١٠١

١٠١
نصب جنائزي لامرأة في وضع الصلاة

مصر، القرن الخامس
حجر كلسي
٧٠× ٤٥ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٨٠٠٤
المرجع: ج. دوتويت، ١٩٣١، ص٥٦، اللوحة الخامسة والستون، ب



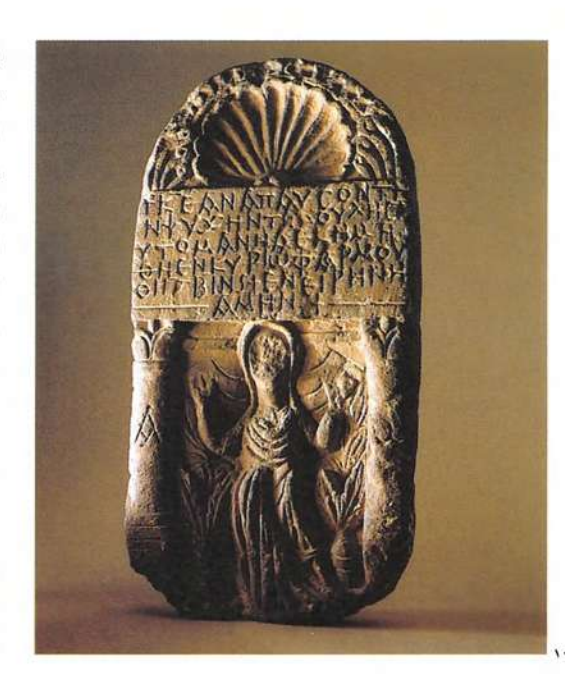
102 ١٠٢

١٠٢
نصب جنائزي لـ«ماترونا»

مصر، العصر البيزنطي
حجر كلسي
٦٣×٣٨×٧,٦ سم
موسكو، متحف الدولة للفنون الجميلة
أ. س. بوشكين، إي، اا ٥٨٣٥
اقتُنيت في الأقصر في عام ١٨٨٨؛ مجموعة «جولينيشيف» القديمة، انضمَّت إلى المتحف عام ١٩١١
المعرض: موسكو، ١٩٧٧، رقم ٢٧٧

تقف ماترونا بين عمودين يحملان إشارة الصليب تحت قوس المشكاة التي تُشغِلها بأكملها. يلاحظ أن وجهها ويديها غير متناسبة مع حجم باقي جسمها، مما يزيد من ضخامة شكلها الذي يبرزه كذلك الاقتصاد في زخرفة النصب ونظرتها الزائغة. تضفي انحناءات الجسم المستديرة تحت الثوب الفضفاض ذي الثنيات وشكل الرأس والوجه المستدير المحاط بشعر خفيف التموّج بعض رقّة وعذوبة واضحتين على هذه المنحوتة، فيما تذكرنا وضعية الساق اليسرى المائلة قليلاً والثوب الفضفاض بالأزمنة القديمة، يبقى طراز هذا النصب مميزاً لمصر القبطية (انظر أيضا إلى النصب المشابهة، الكتالوج ٢٣ و ١٠٣). أما خلفية المشكاة العارية، فتملؤها أحرف شاهدة القبر التي نقشت دون عناية في المساحات الخالية. وهي تحمل عبارات الأمل بأن تنعم «ماترونا» بالراحة والسلام، كما تحدد تاريخ وفاتها، لكن هذا التأريخ لا يدلنا على عصر بناء النصب.

س. هـ.

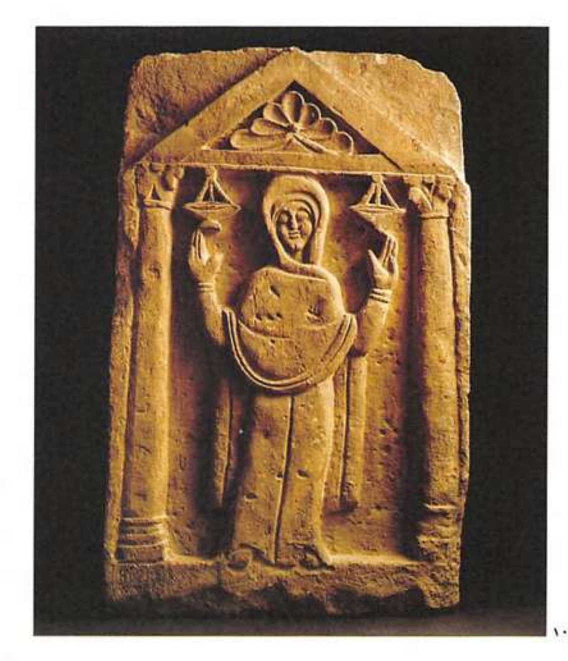

١٠٣

١٠٣
نصب جنائزي لـ «تومانا»

الفيوم، القرن الرابع ـ الخامس
حجر كلسي
٥٦×٣٠ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٨٦٠٠
المرجع : و. إي. كروم، ١٩٠٢، ص: ١٤٣، رقم ٨٦٩٨، اللوحة الثالثة والخمسون

يعلو النصب عقد مقوس فيه صَدَفَةٌ موضوعة بين زخارف بشكل أغصان كرمة متشابكة. وقد كتبت خمسة أسطر جيدة الخط باللغة اليونانية على الجبهة التي تشكل عارضة مرتكزة على عمودين بتاجين بشكل سعف نخيل يحمل جذعاهما نصًّا ابتهاليًّا باللغة اليونانية: «إلهي، امنح الراحة لروح عبدتك تومانا التي ارتاحت في كنف الله، في ١٣ فرموتي، وبسلام، آمين».
صُوِّرَت المتوفاة في وضع الصلاة بين العمودين حيث تظهر ساقها الجميلة المائلة قليلاً تحت ثوبها المزموم عند الخصر. يغطي رأس «تومانا» خمار يحيط بوجهها المنحوت بالتطريق. تبرز الشخصية على ستارة ترمز إلى كنيسة صغيرة، وقد نحتت إلى جانب الشخصية زهريتان تخرج منهما سعف النخل. إن تشكيل هذا النصب وطرازه القديم (الثوب الفضفاض ذو الثنيات) يجعله مشابهاً لأسلوب النصب الوثنية في كوم أبو بيلو (الدلتا)، التي نُحِتَت بين القرنين الأول والرابع.

م ـ هـ ـ ر.


١٠٤

١٠٤
نصب جنائزي

مصر (الفيوم أو سقارة)
العصر البيزنطي
حجر كلسي
٧٧×٥٢ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٨٧٠٣
تنازل عنه المتحف المصري عام ١٩٣٩
المرجع: و. إي. كروم، ١٩٠٢، رقم ٨٦٨٦

نصب لا تعلوه كتابة، يمثل امرأة في وضع الصلاة في معبد. يوحي بوجود المعبد تاج الجبهة المثلث المزخرف بصَدَفَة والمرتكز إلى عمودين. تلخص هذه العناصر المعمارية المصَلَّى، أو الشرقية التي تصلي فيها هذه المرأة المؤمنة، والشرقية شائعة في فن العمارة القبطية ومنتشرة في الكنائس والمصليات والصوامع والأديرة والمصلَّيات الجنائزية. في النحت التمثيلي ترمز الأعمدة وما تحمله إلى مكان العبادة، وتتوافر هذه العناصر في العوارض الخشبية والأنسجة والنصب الحجرية. يُبرز هذا النصب عنصراً غير معتاد يتمثل في المصباحين المعلقين، وقد عثرنا على مثل هذه المصابيح البرونزية التي كانت تضيء الهياكل في الكنائس المعتمة، غير أن نورها يشهد أيضاً على الوجود الإلهي في المكان المقدس. أما الخمار الذي يغطي المتوفاة فهو مثنيٌّ على صدرها قبل أن ينسدل وراء ظهرها، مثبتاً في ثنيتي الذراعين فحسب، بينما ينسدل ثوبها حتى القدمين البارزتين قليلاً أعلى من مستوى الإطار. ويحد من رتابة الوضع الجبهي المتناظر ميل خفيف في كل من الساقين والرأس، وهو ميل تصعب ملاحظته. أما صورة الوجه المستدير فتنسجم برقّة مع تموجات الخمار. يتميز هذا النقش ببروزه الحادّ وبكونه منحوتاً على مستوى واحد يزيد من تمايزه عن خلفيته. لذلك تعتبر هذه المنحوتة نموذجاً أمثل للطراز القبطي.

د.ب.

١٠٥
نصب جنائزي لـ «روديا»

الفيوم، القرن الخامس،
حجر كلسي،
٧٣×٤٤ سم
برلين، المتاحف الوطنية ببرلين،
متحف فنون العصور المتأخرة
والبيزنطية
٩٦٦٦
نقل من متحف الآثار المصرية
عام ١٩٣٥
المراجع: أ. أيفنبيرجر، أ. ج.
سيفرين، ١٩٩٢، ص.١٥٥
رقم ٦٨
المعرض: هام، ١٩٩٦، ص.١١٨،
١١٩، رقم ٦٦



١٠٥

لهذا النصب شكل بناء صغير، ترتكز عتبته (العارضة) على عمودين، يتوسط العارضة نقش يحمل اسم المتوفَّاة، تعلو العارضة جبهة جَمَلُون حفر فيها رمز الحياة في مصر القديمة «عنخ» بعد أن تَنَصَّر بإضافة حرفين إغريقيين أسفل البناء الصغير، كذلك نجد صورة روديا رافعةً ذراعيها في وضع الصلاة (اليوم، لم يبق من الذراعين سوى جزء منهما) صحيح أن التمثال ليس متناسقاً، لكنّه نحت بتفاصيل دقيقة ولا سيّما من حيث الملابس. أما ذراعا المتوفاة وساقاها الضعيفتان القصيرتان، فإنها على مفارقة تامة مع جسمها العريض الممتلئ، بينما نحت جلبابها ذو الشرائط العمودية وحزامها وطوقها المثبّت حول العنق وحجابها الجنائزي الطويل بدقة متناهية.

ج.م.

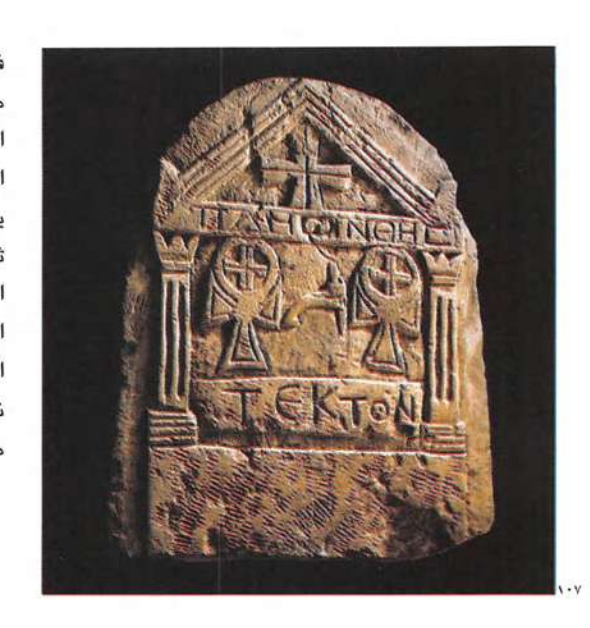
١٠٦
نصب أمّ تحمل طفلها

الفيوم (؟)، القرن السادس/الثامن
حجر كلسي،
٧١×٣٥ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٨٠٠٣
المرجع: ج. دوتوي، ١٩٣١
اللوحة ١١، ب.، ن.س، عطا الله
(س.د.) الجزء الثاني، ص ٣٥

١٠٦

عمودان متوّجان يحملان عقداً زخرف باطنه بصَدَفة. تجلس داخل المبني امرأة على مقعد وضعت فوقه وسادة. وهي ترتدي جلباباً ذا أكمام طويلة وحذاء يصل حتى العَقِب (القدمين). وجه المرأة مستدير ومحاط بخصلات شعر مرفوعة فوق الرأس على شكل كعكة، على رأس المرأة حجاب وفي حضنها طفل تمسكه بذراعها اليسرى، بينما ترفع ذراعها اليمنى ويدها مفتوحة كأنّها تلقي التحيّة.
قد تكون هذه المنحوتة تمثالاً للعذراء مريم والطفل اليسوع وقد تمثّل المتوفّاة على نصبها الجنائزي ليس إلاّ.

س. ع. الـ ـ ش



١٠٧

فوق النصب ذي القمة الدائرية يرتفع زخرف معماري على منصّة. ترتكز على عمودين مضلّعين والعارضة حفر فيها اسم پامونتيس. تحتوي الجبهة المثلّثة على صليب وأسفل البناء الصغير ثمّة قاقمّة بجانبها صليبان بعروتين يحتويان بدورهما على صليب صغير داخل دائرة.
ثمّة عبارة بالإغريقيّة تشير إلى حرفة النجارة أسفل القاقمة. لعل من أوصى بهذا النصب أراد بذلك إعلان مهنة النجّار المتوفى پامونتيس بوضع أداته القاقمة في وسط النصب محاطةً بصلبان مختلفة تؤكد على انبعاثه. ثمة نصب آخر محفوظ في متحف القاهرة مكرّس لنجّار آخر، مع شاهدة قبر بالقبطية (و.إي. كروم، ١٩٠٢، رقم ٨٣٢٩).

د.ب.

١٠٧
نصب جنائزي لـ«پامونتيس»

مصر، العصر البيزنطي
حجر كلسي
٣٤×٤٢ سم
القاهرة، المتحف القبطي، ٨٠١٦
تنازل عنه المتحف المصري عام ١٩٣٩
المرجع: و.إي. كروم، ١٩٠٢ رقم ٨٥٦٦
م ـ هـ .روتشوفسكايا، ١٩٨٦ ص٢٠ ـ ٢١

١٠٨

أسفل واجهة مسطّحة الشكل، هي في الوقت ذاته، العنصر الهندسي الوحيد الذي صمّمه نحات قليل الميل إلى استلهام الطبيعة. يتألف إطار النصب من أفاريز تقسم مساحته إلى أربع لوحات: في الأسفل، حفر، دون عناية، شكل سفينة دون إضافة أي عنصر زخرفي. أما الشريط الفاصل بين اللوحات فيحمل كتابة بالإغريقية هي: «بطرس الراهب». في القسم الأعلى، ثمّة ثلاثة صلبان. يمثل أوسطها طغراء المسيح. أما الصليبان الآخران فلهما عروتان.
يبدو أن المتوفى كان متواضع الحال، لذا أراد أن يكون شاهد قبره بسيطاً للغاية بحيث يتضمن اسمه ومهنته فقط.

غير أن رموز النصب قوية الدلالة، فهي تؤكد على إيمان الرجل بالانبعاث مثل المسيح المصلوب الذي انتصر على الموت. هكذا هو مدلول المركب. أكيدٌ أنّ أهميّة النيل وعادة الإبحار فيه جعلا من المركب رمزاً متميزاً في مصر منذ بداية العصور القديمة. إذ كان الموتى في زمن الفراعنة يأملون في الانتقال إلى الآخرة على نهر النيل كما أنّ فرعون نفسه كان يسعى إلى الإبحار على متن مركب الإله «رع». أما المركب المصوَّرة هنا، فلها دلالة مسيحية إذ تمثّل جناح كنيسة المؤمنين التي يديرها القديس بطرس أو المسيح نفسه. أما ساريتاها، فتمثّلان حرفَي بداية اسمه («إكس» و «پ»). كان هذا الأسلوب معروفاً عند المسيحيين الأوائل، إذ ظهر في بداية التقويم الميلادي في العالم القديم الآخذ باعتناق المسيحية، لكن استعماله كان شائعا خارج مصر كذلك. أما في مصر تحديداً، فقد كان يلقى إقبالا كبيراً ولا سيّما لدى الرهبان الذين رسموه على جدران الأديرة التي كشفت عنها الحفريات الأثرية في أديرة أسنا وكيليا وباويط.

د.ب.

١٠٨
نصب جنائزي لـ«بطرس»

مصر، العصر البيزنطي
حجر كلسي،
٢٩×٣٨ سم
القاهرة، المتحف القبطي، ٧٧٣٠
تنازل عنه المتحف المصري عام ١٩٣٩
المرجع: و.إي.كروم، ١٩٠٢، رقم ٨٥٧٤

١٠٩
نصب جنائزي لـ «متائي»

كوم إشجو (؟)
العصر البيزنطي
صلصال (؟)، بقايا زخرفة ملونة،
٦٠×٤٥ سم
موسكو، المتحف الوطني للفنون الجميلة
أ.س.بوشكين، إي.١ أ. ٥٨٣٧
اقتني في الأقصر عام ١٨٨٨
ينتمي إلى مجموعة «جولينيشيف» القديمة،
انضمَّ إلى المتحف عام ١٩١١

يختلف هذا النصب في تصميمه عن النصب الأخرى المعروضة هنا. إذ إنه بشكل باب من الطراز الفرعوني يذكرنا بالأبواب الوهمية أو النصب المزخرفة كالبوابات، يفترض أن يدخل منها الشخص المتوفى إلى قبره أو يخرج منه. تقع فتحة الباب هنا في القسم الأسفل من النصب الذي يعلوه صليب محفور بين حرفين إغريقيين. حول الباب ثمَّة شكل هندسي لمعبد مصري منقوش نقشا بارزا بجدرانه المائلة يعلوه إفريز ذو عنق. وسط الإفريز وفي موقع القرص الشَّمسي التقليدي، نجد الصليب، رمز الديانة الجديدة. وهو محفور على زهر النرد البارز. وفي جانبَي الصليب تُمثّل الحروف المحفورة اختصارات لاسم يسوع المسيح بالإغريقيَّة. أما السطر الحامل لكتابة في الوسط، فوق الإفريز على وجه التحديد، فهو نهاية النص القبطي المحفور أعلى النصب والمحتل أربعة أسطر. تشير الشاهدة إلى راهب اسمه متائي ويذكّرنا النصب المعروض هنا بنصب آخر، وإن كان أصغر منه حجماً لكنه دون شاهدة، عثر عليه في كويتوس، في البيت المعروف باسم «بيت التدمريين» الذي كان يفترض أن يكون مصلّى جنائزياً لجمعية دينيّة في العهد الروماني (مدينة ليون ٢٠٠٠، رقم ١٠٧). يفترض هذا التشابه بين النصبين أن يكون نصب متائي مجلوباً من نصب روماني ليستعمل في نصب قبطي جديد.

س.هـ.


١٠٩


١١٠

١١٠
نصب جنائزي لـ«ماري»(؟)

مصر، العصر البيزنطي،
حجر كلسي
٤٦,٥×٣٢,٢×٣,١ سم
موسكو، المتحف الوطني للفنون الجميلة،
أ. س. بوشكين
إي.أ ٥٨٤٤
اقتني في الأقصر عام ١٨٨٨
ينتمي إلى مجموعة جولينيشيف القديمة،
انضمَّ إلى المتحف عام ١٩١١
المعرض: موسكو، ١٩٧٧، رقم ٢٨١

بين العمودين المضلّعين بأسلوب خشن، ثمّة تاج مؤلّف من سعفتين مدوّرتين ويحتوي على صليب. ثمة آثار توحي بأن اسم ماري كان محفوراً في العارضة. . أما العقد المزخرف بزخارف نباتية والمزوّد بقاعدتَيْ تمثال فيمثّل قمّة الحَنيَّة التي نحت في جوفها تمثال نصفي مرتجل لشخص أصلع. لكن جلبابه مزخرف بشريطين أفقيين أدرجت فيهما معيّنات. وإذا كان من الصعب علينا أن نتعرّف على شكل امرأة في هذا النحت المبسّط، فإنّ اسم ماري (؟) المكرّر أعلى النصب وتأكيد إيمانها المسيحي بإله واحد يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأنّها امرأة.

س.هـ.

حجم هذا النصب غير مألوف، فهو عريض الشكل. أسفل شاهدة القبر، ثمّة سلسلة من الرموز المسيحية وعلى رأسها الصليب الممثّل بأشكال شتّى.
في الوسط، تحيط بالصليب حمامتان (؟) شبه ممحوتين حفرتا في مصلّى غني بالزخرفة بحيث يبدو وكأنّه يرتفع على المذبح. نلاحظ أيضا عمودين مجدولين وعارضة (عتب) تعلوها صدفة وقاعدتي تمثال كأنّها جميعاً تلخّص عناصر الحرم بأسرها. تذكّرنا عناقيد العنب المعلّقة من الجانبين صلب المسيح الذي يحتفى به أثناء القدّاس. كما أن حرفين إغريقيين يذكّراننا بكلام السيد المسيح في رؤيا القديس يوحنا (١٣، ٢٢). تضمن هذه الرموز حياة أبدية للمتوفى المسيحيّ الذي يعلّق أمله على المسيح وهو الذي انبعث مجدّدا. ويكمل المشهد صليبان كبيران بعروتين (كتالوج ٢١) عولجا بطريقة زخرفية ويعلوهما صليبان يونانيان أصغر حجماً.
أما أسلوب النحت فهو شبيه بما كان سائداً في العصور القديمة، أي النحت المقعّر. يظهر سطح النحت للعيان على الجانبين ولم يكترث النحات بخفضه لذا جاءت الكتابة بارزة لتذكّر باسم المتوفى، وهو رجل دين (أبا) بيهام ولعل هذا الاسم تصغير لاسم إبراهيم. كذلك تؤكد الكلمات المنقوشة على إيمان المتوفى بإله واحد هو المخلّص. لكن تاريخ الوفاة غير محدّد.

د.ب.

١١١
نصب جنائزي لـ «بيهام»

مصر، العصر البيزنطي،
حجر كلسي،
٤٣×٨٨ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٤٣٠٢
المعرض: باريس، ١٩٩٠، رقم ١٢



١١٢



١١١

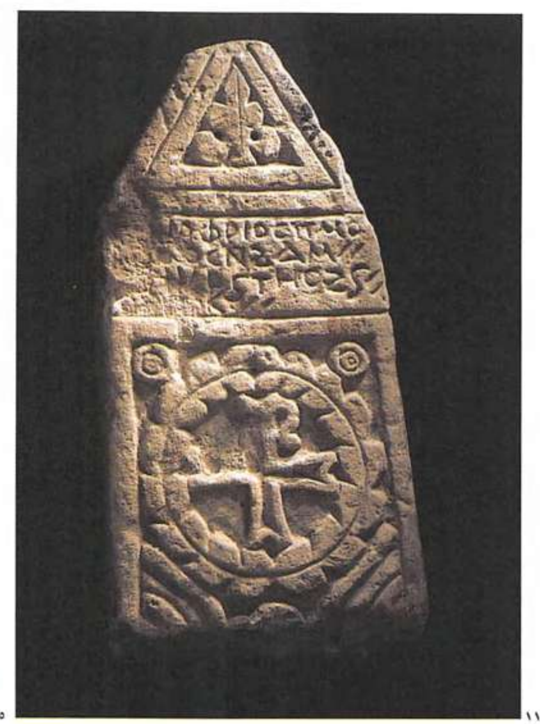
يجزئ الشكل الهندسي لهذا النصب المساحة المخصصة للزخرفة. بين العمودين، فثمّة صليب (ضلعه العمودي محوّل إلى حرف «پي» الإغريقي عبر إضافة حلقة تشير إلى طغراء المسيح) وقد أحيط هذا الصليب بصليبين بعروتين أصغر منه حجماً. في أعلى الصليب نحت حرفان إغريقيان بأسلوب بارز وتكررا في الزوايا العليا للشاهدة. تحتلّ هذه الركنيات المحدّدة في إطار مثلّث الجبهة وكذلك سعفتان مائلتان منحوتتان وأوراق منحوتة ترتفع بمثابة قاعدتي تمثال. أما لوحة وسط المثلث فهي عبارة عن ورقتين منبسطتين تصعد ساقاهما نحو القمّة. وغالباً ما استعمل هذا الرمز في هذا الموقع بالذات. حفرت على العارضة شاهدة القبر باللغة الإغريقية. أما نص الشاهدة فيستمر في الأقواس المائلة، على مسافة سطرين. صعوداً نحو اليسار وهبوطا نحو اليمين. تشير الشاهدة إلى أنّ المتوفى واسمه پلينيس كان رئيس القساوسة وتذكر تاريخ وفاته (استنادا إلى عدد المواسم الضريبية المتجدّدة كل ١٥ سنة) وتتمنى له الراحة والسلام.

د.ب.

١١٢
نصب جنائزي لـ «پلينيس»

مصر، العصر البيزنطي،
صلصال
٦٧×٦١ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٨٥٨٥
تنازل عنه المتحف المصري عام ١٩٣٩
المرجع: و.إي.كروم، ١٩٠٢، رقم ٨٥٥٢


١١٣


١١٤


١١٥

١١٣
نصب جنائزي
لـ«كريستس»

ربما كان أصله من أرمنت (مصر العليا)
العصر البيزنطي،
صلصال،
٥٠×٢٧ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٧٩١٨
المرجع: و.إي.كروم، ١٩٠٢ ص.١٠١، رقم ٨٤٥١، القطعة ١٠

النصب مكسور في أعلاه. كتب اسم المتوفى بالإغريقيّة في سطرين: «كريستس بن أولوجيوس». البلاط مزيّن بصليب إغريقي عليه طغراء المسيح ومحاط بتاج، رمزاً للانتصار. أسفل النصب، حفر صليب لاتيني محاط بسعفتين غالبا ما تشيران إلى فكرة الاستشهاد. لربّما كانت هذه النصب تصنع بكثرة إذ وجد العديد منها في موقع أرمنت، في مصر العليا.

م ـ هـ.ر.

١١٤
نصب جنائزي
لـ«أونوفريوس»

ربما كان أصله من أرمنت (مصر العليا)
العصر البيزنطي
صلصال
٥٧×٢٩ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٩٨٠٠
المرجع: و. إي. كروم ١٩٠٢ ص.١٣٧، رقم ٨٦٦١

يتخذ القسم الأعلى من هذا النصب شكل واجهة مثلثة حيث حفرت سعفة صغيرة. تفصل أربعة أسطر بالقبطية (أونوفريوس، الراهب الحرفي، السادس من شهر هاتور) بين الواجهة وصليب يحمل طغراء المسيح ومحاط بتاج. أما الزوايا العليا، فرسمت فيها دوائر منقّطة. ولا نزال نلمح آثار رأس طائر (حمامة أو صقر) يبسط جناحيه على البلاط المكسور. هذه الصورة دارجة في النصب الجنائزية بسبب فكرة السلام الملازمة للحمامة وصفة «حامل الأرواح» المتصلة بالصقر. والجدير ذكره أن نمط الزخرفة والتأليف هنا يميّز نُصُبَ أرمنت في مصر العليا.

م ـ هـ .ر.

١١٥
نصب جنائزي
لـ«فويبامون»

مصر، العصر البيزنطي،
حجر كلسي
٣٩×٢٩ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٨٦٠٥
المرجع: و. إي.كروم ١٩٠٢ ص.١٢٥، رقم ٨٥٨٨، قطعة ٣٣

واجهة الشاهدة مزيّنة بزخارف بارزة وجبهية معقودة، يغطي قوسها زخرف بأوراق كثيفة. أما العنصر المعماري الأعلى فمكوَّن من زنبقة في القمة وقاعدتي تمثال على شكل سعف وصدَفة في قلب الجبهية. يرتفع هذا العنصر المعماري على عتب كتب عليه: «فويبامون المؤمن بالله». يدعم العتب عمودان مجدولان يظهر بينهما صليب لاتيني قائم على سارية يذكّرنا بصلبان الطواف. وقد وضعت بين أضلاع الصليب شرائط أو سعف.

م ـ هـ .ر.


١١٦



١١٧

١١٦
نصب جنائزي

كوم إشجو (؟)، العصر البيزنطي
حجر كلسي متعدّد الألوان،
٥٧×٣١,٥×٦ سم
موسكو، المتحف الوطني للفنون الجميلة
أ.س.بوشكين، إي،١أ،٥٨٤٠
اقتني في الأقصر عام ١٨٨٨،
ملكية مجموعة جولينيشيف القديمة،
انضمّ إلى المتحف عام ١٩١١
المعرض: موسكو، ١٩٧٧، رقم٢٨٢

يبرز الصليب المحاط بعمودين في قلب الحَنِيَّة. أما العناصر المعمارية، فمزخرفة بدقّة. تغطي الزخارف النباتية بدن الأعمدة والعقد، بينما تحتل صَدَفة غريبة الشكل لوحة الجبهة. في الأعلى وداخل ركنيات النصب بالتحديد، ثمة أوراق كرمة مقلوبة. نلمح إلى اليمين ورقة بتعاريق وإلى اليسار عنقود عنب ضخماً. لربّما كان النقش المرسوم بالأسود في القسم الأعلى بمثابة شاهدة القبر. بدأ النقش بصليب يحمل طغراء المسيح، إلا أنّ الألوان بهتت تماماً اليوم، ولم تعد تمكننا من فكّ رموز الشاهدة.

س.هـ.

١١٧
نصب جنائزي لـ «أتاناز»

أسنا (مصر العليا)
ربما يعود تاريخها إلى ما قبل القرن السابع
حجر كلسي يبرزه اللون الأحمر
٤٨×٣٥ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٨٠٣٦
عثر عليه سبّاكون
المراجع: س.سونرون
ر ـ ج. كوكين، ١٩٨٠
ص.٢٣٩-٢٧٧، القطعة٣٩،٤٤

ينتمي هذا النصب إلى النماذج المتوافرة في أسنا، يعلو النصب عقد مغطّى بزخرفة فاخرة ذات خطوط مسطّحة. ثمّة عقد كبير مزيّن بأوراق نباتية ويرتكز على عمودين على شكل أعمدة الصواري. داخل النصب، ثمّة بناء صغير مثلّث الجبهية، مزخرف بأوراق الغار يحتوي على سعفيّة ويرتكز على أعمدة قصيرة تيجانها على شكل السعفة. فوق أقواسه المائلة، استقرّ طاووسان، رمزاً للانبعاث. يشبه هذا البناء الصغير بمصلّى وضعت فيه شاهدة القبر، يتقدّمها صليب بطغراء المسيح: «إله واحد.أتاناز، فرموتي ١٦». يحتلّ عقدان صغيران الجانب الأسفل للنصب وهما مزدانان بوريدات متعرجة ويرتفعان فوق أعمدة ذات أبدان مضلّعة وتيجان سعفية الشكل. داخل كل عقد، جرّة بعروتين جوفها مزخرف بتضليعات (مقعّرة أو بارزة). جدير بالذكر أنّ إناء الفخار كان يعتبر بمثابة الجسد الحاوي للروح إذ تحررت من غلافها الفاني.

م ـ هـ. ر.

١١٨
تتويجة نصب جنائزي

مصر، القرن السادس
حجر كلسي
٤٤×٥٩ سم
موسكو، المتحف الوطني للفنون الجميلة
أ.س. بوشكين،إي، ١أ، ٥٨٣١
اقتنيت في الأقصر عام ١٨٨٨
مجموعة جولينيشيف القديمة،
انضمت إلى المتحف عام ١٩١١،
المعرض: موسكو، ١٩٧٧
ص.١٥٦، رقم ٢٨٦

كان الجزء المكسور نصفين الذي أعيد ترميمه موضوعاً في قمّة النصب. أما قاعدة التمثال، فهي على شكل ثلاث أوراق من الأكانتس بينما القواعد الجانبيّة مزيّنة بعناقيد العنب وأوراق الكرمة. جدير بالذكر أن موضوع الكرمة مستلهم من الأناجيل: «إنني الكرمة الحقيقية ووالدي هو الكرّام»، إنجيل (يوحنا ١٥،١.) من خلال هذه الإشارات، ندرك أنّ المخلّص يسمّي نفسه الكرمة والمؤمنين العناقيد والأغصان. أما الصقر المبسوط الجناحين، فهو يحتل المثلّث المركزي ويحمل شارة مستطيلة واقية من الأمراض وفي منقاره صليب إغريقي صغير. معلوم أن ملك الطيور أتى من عالم اللغة الرمزيّة الوثنيّة (الصقر صفة لجوبيتر وكثيراً ما نجده في الأيقونات الإمبراطوريّة الرومانية). أصبح هذا الطائر شائع الوجود عند الأقباط في مجال النُّصُب. إلا أنّ طبيعته الرمزية الجنائزية مجال جدال، إذ إنها في الوقت نفسه موروثة عن تفاسير العهد القديم والأيقونات الشرقيّة، شأنها في ذلك شأن طائر الفينيق الذي ينبعث من رماده.

س.هـ.



١١٨



١١٩

١١٩
تتويجة نصب جنائزي

مصر، القرن السادس
حجر كلسي
٤٧×٧٥ سم
موسكو، المتحف الوطني للفنون الجميلة،
أ. س. بوشكين، إي، ١أ ٥٨٣٢
اقتنيت في الأقصر عام ١٨٨٨
مجموعة جولينيشيف القديمة
انضمت إلى المتحف عام ١٩١١
المعرض: موسكو، ١٩٧٧
ص.١٥٦، رقم ٢٨٧

لا تزال تتويجة النصب المعروضة هنا تحمل آثار زخرفة ملوّنة كانت في الأصل موضوعة على نصب مستطيلة. ثمّة عناصر نباتية مرسلة في قواعد التمثال ومنقوشة (أوراق الأكانتس وغصنية كرمة بأوراقها المتعدّدة الفصوص) تحيط بالمشهد المركزي. ثمة طاووسان لهما ذيل طويل وقنبرة مصوّران على جانبي عمود صغير محفور في قاعدة مدرّجة يعلوها إناء. يقرّبُ الطاووسان منقاريهما ليشربا من ماء الإناء. عادةً، يرمز هذا النوع من التصوير المتناظر إلى طائرين أو أيّلين يتجابهان حول كأس بعروتين (إناء إغريقي الشكل أصبح هنا مجرّد كأس). تستلهم هذه الصورة موضوعاً ورد في «المزامير»، يذكّر بتوق المؤمن إلى شفاء غليله بالارتواء من كلام الربّ. (المزمور ٤٢).

س. هـ.



١٢٠

١٢٠

نحت جنائزي (؟)

مصر، العصر البيزنطي أو بداية العصر الإسلامي
صلصال
٦٥×٣٤ سم
القاهرة، المتحف القبطي،٨٦٨٢
المرجع: إ. كامل، ج.د.جرجس، ١٩٨٧، رقم ٢٤١، ن.س.عطا الله، (س.د.)، الجزء ٢ ص.٣٨

يشبه هذا النحت المنخفض الجانبين عموداً، لكنّه ينتمي إلى النصب الجنائزية بسبب رسومه. فالصليب الكبير ذو العروتين مزخرف بفخامة وأضلاعه مزدانة بسعفات صغيرة، بينما عروته مرصّعة بعقد من اللآلئ. داخل الصليب الكبير، أدرج صليب آخر كما في التيجان. أعلى هذا الصليب الثاني نرى صقراً كأنّه يستعد للطيران: جناحاه المبسوطان يرسمان دائرة كبيرة حول رأسه. أما ذيله المنشطر - لضرورة التناظر - إلى قسمين فيملأ فضاء حرص النحّات القبطي على عدم تركه فارغاً.

س.ع. الـ - ش.



١٢١

١٢١

صقران حول تاج

عبّاس محمد علي العربي، العصر البيزنطي أو الإسلامي
حجر كلسي
٤٤×٣٢ سم
القاهرة، المتحف القبطي، ٤٦١٩

يبرز تناظر هذه اللوحة التاج المجدول الذي يطوّق الرسوم المتراكزة المنحوتة حول ورديّة لها ستّ أوراق. أما الأشرطة التي تقفل التاج، فهي تنفلت متموجةً من الجانبين. تحمل الأشرطة صقرين مبسوطي الأجنحة ينظران إلى بعضهما. هذا التأليف النحتي والرسوم الواردة فيه موضوع مكرر يجب اعتباره مجرد رسالة دينيّة تمجد السيد المسيح. وبالفعل، تحتل الورديّة موقع الصليب المعظّم في تاج النصر، وفقا للتقليد القديم. أما الصقور المستوحاة من الرسوم الإمبراطوريّة الرومانيّة، فهي ترتبط بصور الانتصار العسكري أوّلاً، ثمّ الرمزي الذي يحيل إلى الانتصار على الموت ثانياً. لربّما زيّن هذا النصب كنيسة ما أو نصباً جنائزياً.

س.ع. الـ - ش..

مقبرة امرأة

جلباب ذو خطوط مؤلَفة من حبّات اللوز الحمراء والخضراء والصفراء. جلباب آخر مرقّع بقطعة ثوب وشريط من التطريز مزدان بصور أسطوريّة مزركشة بالأحمر. فستان من الكتان مرقّع بقطعة ثوب مزدانة بأقواس وقلائد وشخوص عرايا أو متدثّرين بأثواب . نباتات وحيوانات مؤسلبة. حزام صوفي متعددّ الألوان. قبعة وأكفان. نعال جلدية وأوراق بردي وصرّة مخيطة وأسورة ومشط ولآلئ ومغزل وإبرة وقناديل وإناء.

[ألبير جاييه، بطاقة خاصّة بالقطع التي عثر عليها في مقبرة أنصنا خلال الحفريات التي تمّت عام ١٩٠٠/١٩٠١ والتي عرضت في متحف جيميه من ١٥ يونيو/حزيران إلى ٣١ يوليو/تموز ١٩٠١، باريس، دار نشر ليرو، ص.٣٢].

في هذا المقتطف من كتالوج المعرض، يقوم ألبير جاييه المسؤول عن التنقيبات (١٨٥٦ ـ ١٩١٦) بجرد سريع لمقبرة امرأة حفرها خلال حملته عام ١٩٠٠/ ١٩٠١. وقع خيارنا على هذه المقبرة الخاصة لأنّها نموذجيّة للقطع الأثرية المكتشفة في مدن الموتى في أنتينويه. ترد هنا كشاهد على المظهر العام لمقبرة نموذجيّة.
ومبدأ تقديم المقبرة يبرّره أيضًا انحياز آخر هو خلط عشوائي لأدوات تأتي أساسا من مجموعات متحف اللوفر وتطابق وصف عالم الآثار المذكور سلفا.أما مصدر القطع فقد تمّ إثباته لكافة القطع تقريبا [أنتينويه] لكنّها اكتشفت على مراحل وبالتالي فهي تأتي من مقابر مختلفة. كما أنّها لا تعود بالضرورة إلى الفترة التاريخيّة نفسها، خاصة وأنّ الفواصل الزمنيّة مرنة في مجال الأنسجة. فالمقبرة المعروضة هنا والوهمية من حيث عناصرها، تشكّل تمريننا افتراضيًا، يسمح لنا بتقديم نموذج كامل للقطع الفاخرة والمتنوّعة التي عثر عليها في هذه المقابر: الملابس واللوازم والحلي ومستلزمات الزينة والأدوات المتعلّقة مباشرة بمهنة المتوفّاة والخزفيات والقناديل أخيرا ذات الهدف الجنائزي.

فلورانس كلامنت ـ ديميرجي



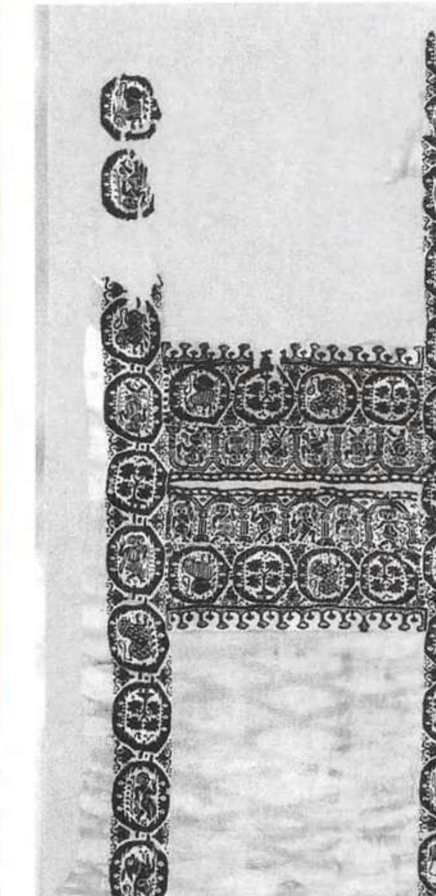
١٢٢

١٢٢
جلباب

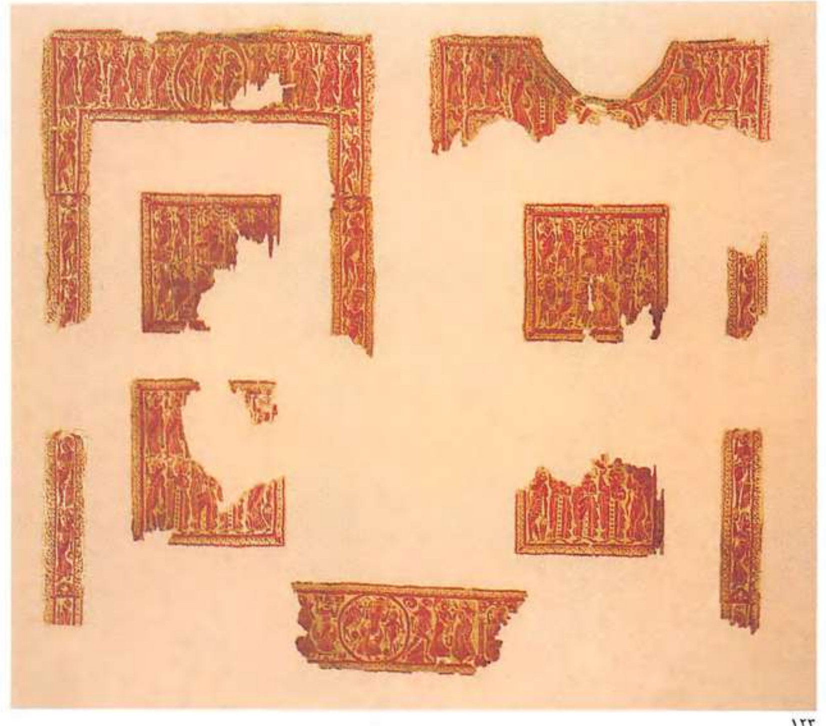
مصر، العصر البيزنطي
صوف وكتان
٤٧,٥×٣٢ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصرية
أ.ف ٥٨٨٤
المرجع: پ. دو بورجيه، ١٩٦٤
ف١٩٨

جزء من جلباب يقتصر على فتحة قبّة عريضة مؤلّفة من شريطة نسيج زرقاء داكنة مزدانة برسوم هندسية من اللون الأبيض الفاتح كما يقتصر على قطعة أمامية لفستان من الكتان. رسوم الجلباب النباتية مرسلة تشكل خطوطا عمودية مضغوطة ومنقطة تشبه سيقانا مرصّعة بالبراعم الملوّنة، تؤلّف رسما يعرف بزخرفة حبات اللوز، غالبا ما كان يستعمل في مدن الموتى في أنتينويه، حسب ما جاء في وصف مسؤول التنقيبات وما نلاحظه في النماذج التي تمّ الاحتفاظ بها.
لا بدّ أن الجلباب المعروض هنا هو عبارة عن ملبس داخلي، فالجلابيب كانت ترتدى الواحد فوق الآخر ويكاد يصل عددها إلى ثلاثة أو أكثر أحيانا.

ف. ك ـ د.



١٢٤



١٢٣

١٢٣
جلباب

مصر، العصر الروماني
أو البيزنطي
صوف أو كتان
٩٠×١٠٠ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصريّة
أ.ف ٦٠٦٧
المرجع: پ. دو بورجيه، ١٩٦٤،

الجلباب مصنوع من قطعة كتان رقيقة جدا. لربّما كان في الأصل لباسا فاخرا نوعا ما، يشهد على ذلك جودة زخرفته المؤلّفة وحدها من رسوم من نسيج الصوف الأحمر الفاتح ذي الخلفية البيضاء . بقيت الزخرفة على شكل قطع عديدة مبعثرة: فتحة العنق ومقدّم القميص وشرائط تزيّن مقدّم الجلباب وظهره ومربّعات توضع على الكتفين أو على مستوى الركبة.
يبدو أن هذه القطع مزدانة بصور أسطورية تمثّل راقصين أو إلهات ترمز إلى باخوس أساسا. كان هذا الموضوع «الوثني» لا يزال دارجا في العصرين الروماني والبيزنطي.

ف.ك ـ د.

١٢٤
جزء من جلباب

مصر، القرن السابع [؟]
كتان أبيض فاتح وصوف أرجواني بنفسجي [الزخرفة]
٨٧×٥٢ سم
باريس، المتحف الوطني للقرون الوسيطة، حمامات وفندق كلوني،
س.ل.١٦٦٥٧
تقاسم حفريات أنتينويه
١٩٠٧
المرجع: أ.لوركين،١٩٩٢،
ص.٥٦ـ ٥٩، رقم ٢

تسمح الأجزاء الخمسة المؤلّفة لهذا اللباس، تسمح لنا بإعادة تشكيل جلباب احتفظ بفتحة عنقه كاملا وبترقيعتين إضافيتين . تسترعي الزخرفة الخاصة الانتباه فهي مزدانة بقلائد تتناوب على الشرائط العموديّة والترقيعتين. نلاحظ شخوصا [راقصين عراة أو متدثّرين، راقصة عارية] وحيوانات[كلب، وفهد وإيّل] ورسوما نباتيّة متشابهة مؤلّفة من باقات من أربع أوراق مفلوقة.
أما القسم الأعلى للترقيعة ، على جانبي الفتحة المخصصة لتمرير الرأس، فهو مؤلّف من ستّ قناطر تأوي شخوصا يرقصون، شبه عراة أو عراة تماما، يحملون أدوات [درع أو حمالة سيف.]
درج هذا الموضوع المستلهم من المشاهد الوثنيّة الإغريقيّة الأصل لزخرفة الجلابيب القبطية: إنه يذكّرنا بمشاهد التطواف المرحة لأتباع ديونيسيوس.

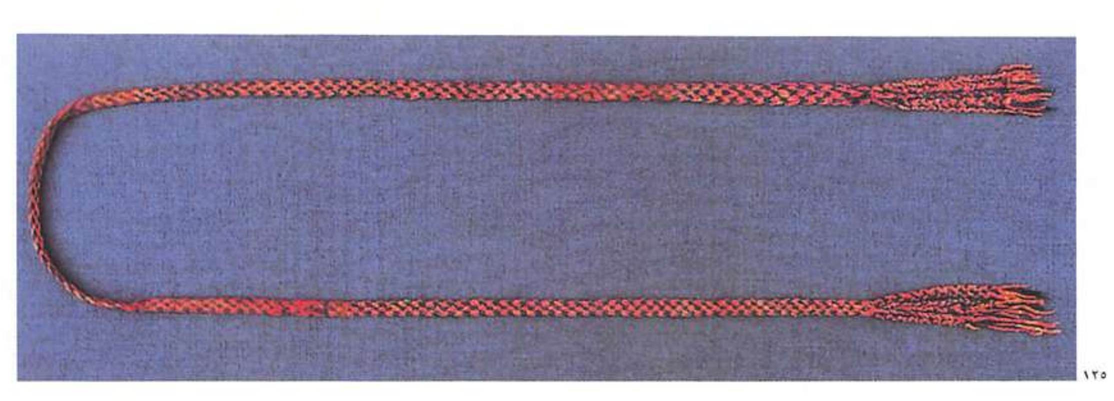
ج.أ.

١٢٥
حزام

أنتينويه، العصر البيزنطي، صوف، ٦٥×١ إلى ١،٨ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصريّة
إي ٢٩١٣٩
حفريات جاييه في عام ١٨٩٦/١٨٩٨
تنازل عنه متحف جيميه ١٩٤٧

الحزام المجزّأ المعروض هنا مؤلّف من سلسلة من الصوف ذات اللون الأزرق والأحمر، تنتهي بخمس ضفائر. كان الحزام يشكل عنصرا هاما في التزيين، يسمح بتطويق الجلباب عند الخصر. يرتدي أشكالا عديدة ومختلفة. يمكن أن يرد على شكل الحمالة الجلدية عند الرجال أو يصنع من النسيج المزرر أو يتخذ شكل حبل بسيط مثلا في الملابس النسائيّة.

ف.ك - د.



١٢٥

١٢٦
قبّعة

أنتينويه، العصر البيزنطي، صوف وحرير
٢٢×١٦،٥ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصريّة، إي ٢٩٤٢٣
حفريات جاييه عام ١٩٠٠/١٩٠١
تنازل عنها متحف جيميه، ١٩٤٧
المراجع: أ.جاييه، ١٩٠١، ص.٢٦
م. مرتينياني - ريبير، ١٩٩٧ رقم ٤٦



١٢٦

هذه التسريحة البسيطة التصميم مؤلّفة من أربعة أجزاء يجمعها تطريز لا نزال نرى آثاره. القبّعة هنا كاملة تقريبا، مكوّنة من طرفين لحماية الأذنين، وهي من الصوف المحفوف ذي الزّغب لونه أصفر يميل إلى البرتقالي. ثمّة تطريزان زخرفيان مصنوعان من شرائط الحرير الأزرق ذات المربّعات البيضاء الصغيرة المدرجة على شكل صليب. تكمل هذه الزخرفة حافة نسيجيّة كتانيّة مثبّتة بخياطة معقّدة وتزيينيّة. الصلبان الزخرفيّة لا تجعل من القبّعة زينة طقوسيّة [قبّعة تعميد مثلا.] إلا أنها مسيحية الأصل. أما النموذج المعروض هنا فهو لطفل إن لم يكن لمولود جديد إذا تحققنا من أحجامها.

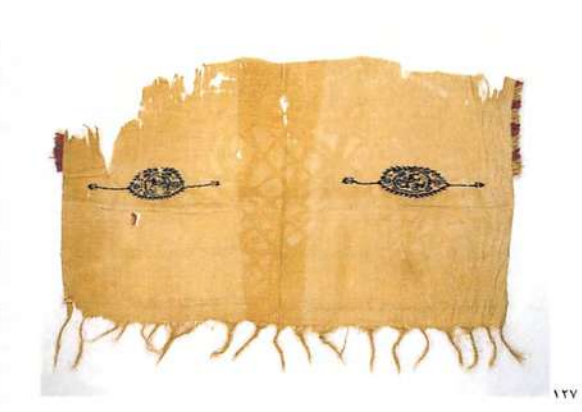
ف.ك - د.

١٢٧
كفن

أنتينويه، العصر الروماني،
أو البيزنطي،
كتان،
١٠٢ × ٦٨ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الأثريات المصرية
إي ١٢٥٨٣
حفريات جاييه عام
١٩٠٤/١٩٠٥
هبة من الشركة الفرنسية
للحفريات الأثرية، ١٩٠٥

قطعة النسيج هذه المشكلّة من حاشيتين وحافة مزركشة أعيد توظيفها ككفن للمتوفاة. ومن المحتمل أن تكون قد استعملت في الأصل كشال عندما كانت على قيد الحياة. يمكننا أن نرى بوضوح آثار شرائط الكتان في المركز وكانت تغلّف الجسد مؤلّفة مصلّبات. أضيف إلى الحاشيتين وخيط عليهما بالتناوب سجف من الصوف الأحمر والكتّان الأبيض الفاتح.
ثمّة زخرفان معزولان من نسيج الصوف البني ثنائيًا الشكل يحاصران شخصا يحمل درعا ويقف بين إناءين بُعرَى وبطن مثلّم.

ف.ك ـ د.


١٢٧

١٢٨
كفن

أنتينويه، العصر الروماني
أو البيزنطي
كتان،
١١٦×٧٩ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الأثريات المصريّة،
إي ١٢٥٨٤
حفريات جاييه عام
١٩٠٤/١٩٠٥
هبة من الشركة الفرنسية
للحفريات الأثرية، ١٩٠٥

قطعة من نسيج الكتان مؤلفة خلفيتها من تربيعات زرقاء عريضة، تتناثر فيها رسوم نباتية مرسلة من النسيج الملوّن، أدرجت على شكل هندسي. قد تكون هذه القطعة قد استعملت ككفن.
في الحاشية نجد شريطا عريضا مخرّما .هنا أيضًا يجوز الاعتقاد بأن القطعة قد استعملت من جديد.

ف.ك ـ د.


١٢٨

١٢٩
نعلان



أنتينويه، العصر الروماني،
أو البيزنطي،
جلد،
٢٢,٥×٦,٥ سم
٢٢,٣× ٦,٦ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصرية
إي ١٢٥٦٠
حفريات جاييه عام ١٩٠٤/
١٩٠٥
هبة من الشركة الفرنسية
للحفريات الأثرية، ١٩٠٥
المرجع: ف. موتمبولت، ٢٠٠٠
رقم ٤٩، ص.١٠٧


١٢٩

النعلان ينتميان إلى الزوج نفسه الذي تغيّر لونه وكان في الأصل على ما يبدو بنيًا يميل إلى الأحمر. لا نزال نرى رباط إبهام الرجل على أحدهما بينما رباط السير لا يزال موجودا بالقرب من الوتد. ثمّة نقش أنيق يمتد على الحافة من رأس النعل حتى الكعب، مشكّلا بين شريطي الحاشية سلسلة لا نهائية من حروف الـ S المتوازية.
تكشف الزخرفة صنعا دقيقا وفاخرا نوعا ما. نلاحظ أن النعل محزّز على شكل إطار داخلي وله نتوء في حافته يضفي عليه أناقة خاصة.
لا شكّ أن قدما رفيعة انتعلت النعل لكنه من الصعب أن نعرف ما إذا احتذته المتوفاة. ويذكّرنا النعلان بالنعال المصنوعة من سيقان البردي التي عثر عليها في مقابر العصر الفرعوني.

ف.ك ـ د.

١٣٠
شبكة رأس

أنتينويه، العصر الروماني أو البيزنطي
صوف،
٣٠×٢٥ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصرية
إي ٣١٩٦٨
حفريات جاييه عام ١٩٠١/١٩٠٢
تنازل عنها متحف جيميه عام ١٩٤٧
المرجع: ف.كلامنت، ١٩٩٦، ص.٢٨ صورة ٤

استُعملت تقنية السيرانج [كلمة من أصل اسكندنافي تشير إلى طريقة تشابك خيوط السلسلة] لتصميم العديد من هذه العيّنات. والجدير ذكره أنّها اكتشفت في مقابر النساء وظنّ أنّها كانت تستعمل كصرر. وبالفعل إذا أخرجنا هذه القطعة عن سياقها المألوف تبيّن لنا أنّها ترتدي شكل كيس وإذا ما طويناها طيّتين وخطناها بتقنية القطبة الخفيّة. كما أنّ وجود خيوط زالقة وبعض القطع الأخرى التي عثر عليها جعلتنا نعتقد أنّها كانت تستعمل كقبّعة رأس. وغالبا ما يبلغ عدد أنواع هذه الشبكات اثنتين أو ثلاثًا أو أكثر في المقبرة الواحدة.

أما الشبكة المعروضة هنا فهي ثنائيّة اللون ومزخرفة بخطوط موازية ذات اللون البنفسجي والبرتقالي.

ف. ك ـ د.



١٣٠

١٣١ أ و ب
سواران

أنتينويه، العصر البيزنطي
حديد،
ارتفاع ٠،٧ سم، قطر ٥،٦ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصرية،
إي ٣٠٩٦٧ و إي ٣٠٩٦٨
حفريات أ. جاييه عام ١٨٩٦ - ١٨٩٨
هبة من متحف «جيميه» عام ١٩٨١
المراجع: أ. جاييه، ١٨٩٨، ص ٥١، ٦٢، د. بينازيت، ١٩٩٢، ص ١٩٦ - ١٩٧



١٣١ أ و ب

لهاتين السّوارين تصميم بسيط جدا، فهما مصنوعتان على شكل أغصان الأسل، إحداهما مفتوحة ولها طرفان سميكان. أما الأخرى فهي مغلقة ويتقاطع طرفاها. وقد حفرت على السوارين ثلاثة خطوط. وقد تعرضت هاتان القطعتان إلى عوامل الصدأ على الرغم من كونهما مصنوعتين من الحديد المطرّق. بل إن إحداهما تعرضت للتشقق. ونظراً لهذه المواصفات، فإن القطعتين تنتميان إلى فئة الحلي العادية التي نعثر على نماذج منها في مقابر الفقراء.

ف. ك ـ د.

١٣٢
مشط

أنتينويه، العصر الروماني أو البيزنطي
خشب،
١٣.٣×٧.٢×٠.٩ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصرية،
إي ١٢٥٧١
حفريات أ. جاييه، عام ١٩٠٤ - ١٩٠٥
هبة من الجمعية الفرنسية للحفريات الأثرية، ١٩٠٥
المرجع: م - هـ. روتشوفسكايا، ١٩٨٦، رقم ١، ص ٢٧
معرض: فلورنسا، ١٩٩٨، رقم ١٩١

هذه القطعة من مستلزمات الزينة اليوميّة الدنيويّة. صنعت من خشب البقس. غالبا ما نراها في مقبرة رجل أو امرأة على السواء. ينتمي هذا المشط إلى نماذج الأمشاط المعروفة في نهاية العصور القديمة: له صفان من الأسنان، صف من الأسنان الضيّقة والدقيقة وآخر مشكّل من أسنان متباعدة تسمح بتمشيط الشعر.
في جزئه المركزي وعلى وجهيه، ثمّة زخرفة بسيطة من خطين منكسرين ومتعرّجين، يتوسطهما صليب إغريقي منقوش.
عثر على هذا النموذج في مقبرة رجل وكان موضوعا في غلاف من الجلد البنفسجي تلفت حالته اليوم.
ف.ك - د.

١٣٢

١٣٣
لآلئ

أنتينويه، العصر الروماني أو البيزنطي،
زجاج، أحجار شبه نفيسة،
الطول: ١.٥ سم [للؤلؤة الأكبر حجما]
القطر: ٠.٥ سم [للؤلؤة الأصغر حجما]
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصرية،
إي ٢١١٤٣
حفريات جاييه

عثر على اللآلئ البالغ عددها حوالى الأربعين في قدر صغيرة من الفخار ذي الجوانب الداخلية الرقيقة. اللآلئ صغيرة ومستديرة، شكلها متطاول وذو فتحات. تختلف من حيث حجمها ولونها وصنعيّتها. يبدو أنّها تنتمي لعقود عديدة. بعضها مصنوع من الأحجار الكريمة أو شبه الكريمة (لازورد، عقيق، جمشت.. إلخ) وبعضها الآخر من معجون الزجاج الملوّن.
هذه الطقوم التي غالبا ما ترتديها النساء لها صفات مختلفة، يعود أصلها إلى الماضي البعيد: فهي ذات صفات جمالية واجتماعيّة بالإضافة إلى وظيفة شفائية وقائية ترافق المتوفاة في الآخرة ، على أحسن وجه.
ف.ك - د.

١٣٣

١٣٤
مغزل

أنتينويه، العصر الروماني أو البيزنطي،
خشب،
الطول ٣٠,٥ سم، القطر ٤,٣ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصرية
إي ١٢٢٨٥
حفريات جاييه عام ١٩٠٣
المرجع: م ـ هـ . روتشوفسكايا، ١٩٨٦، ص.٤٥، رقم ٧١


١٣٤

حالة المغزل جيّدة نسبيا وهو مزوّد بساق خشبيّة وكلاّب معدني [من الحديد] في قمته. كان الكلاب يسمح بتثبيت الخيط في مكانه خلال عملية فتل الخيوط.
يعتبر المغزل من بين الأدوات المتواضعة المستعملة في الحياة اليومية. يساعد في إتمام الأعمال البيتيّة. كما نجده في الأغلب ضمن الأثاث الجنائزيّة الخاصة بالمرأة كدليل على انتشار هذا النشاط.

ف.ك ـ د.

١٣٥
إبرة

أنتينويه، العصر الروماني أو البيزنطي،
أسل
الطول ١٥,٥ سم، القطر ٠,٥ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصريّة،
إي ١٢٣٠٥
حفريات جاييه عام ١٩٠٢/١٩٠٣
المرجع: م ـ هـ روتشوفسكايا ١٩٨٦، ص.٥٤، رقم ١٤٦/ ١٤٨


١٣٥

على غرار العديد من القطع التي تدرج في فئة العدّة والأدوات، فإنه من الصعب أن نحدّد وظيفتها خارج سياقها. الإبرة المعروضة مصنوعة من الأسل وهي مادة طريّة للغاية. نلاحظ أن الإبرة لا تزال مزوّدة بخيط من الكتان ملفوف حول ساقها. وهذا برهان على استعمالها. من المحتمل أيضا أن تكون عصا صغيرة تستخدم لأغراض الحياكة.

ف.ك ـ د.

١٣٦ أ و ب
قنديل

أنتينويه [؟]
العصر البيزنطي
فخار (سيراميك)
١٠,٨ × ٤,٥×٧,٩ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصريّة،
إي ٢٩٩٣١
تنازل عنه متحف جيميه ١٩٤٨

قنديل

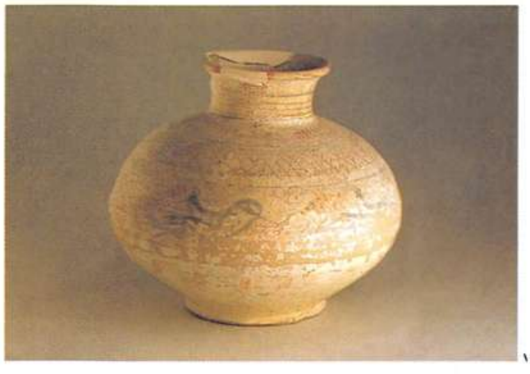
أنتينويه، العصر البيزنطي،
٧×١٠,٧×١٦,٣ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصرية،
أ.ف ١٢٦٠
حفريات جاييه

على غرار العديد من القطع المستعملة في الحياة اليومية، فإنّ القناديل لها وظيفة أخرى بعد موت صاحبها، فنراها ترافقه في قبره.
بعض القناديل التي استخرجت من المقابر لا تحمل أثر النار على فوهتها. مما يدلّ على عدم استعمالها، قبل طمرها. ولذا يمكننا الاعتقاد منطقيا أنّ بعض القناديل كانت تصنع فقط لهدف جنائزي. إنه حال هذا القنديل المزدان بصليب والذي اكتشف في إحدى مقابر أنتينويه.
بالمقابل، فإنّ فوهة القنديل الآخر مسودّة من جراء آثار النار، مما يدلّ على تحوّل القطعة من هدف نفعي إلى هدف جنائزي. أما التقاليد التي تقضي بمرافقة المتوفى بمصدر نور فهي وريثة العصور القديمة واستمرت لدى الأقباط على الرغم من تحفظات الكنيسة. يشير الصليب المنقوش في أحد القنديلين إلى انتماء صاحبه إلى الديانة المسيحية. بينما صورة القنديل الآخر المزيّنة بواجهة مبنى ذي أعمدة وعقود صغيرة تغطيها ستارة، فإنها تذكّرنا بمعبد أو قصر.ولو كنا نعلم وظيفة المثلّث الذي يحتوي على كريات [عناقيد عنب؟] أسفل فتحة صبّ الزيت لاستطعنا أن نقترح تفسيرا أكثر دقّة.

ك. لـ ـ ك



١٣٦ أ و ب



١٣٧

١٣٧
إناء جنائزي

أنتينويه، العصر البيزنطي،
[القرن الرابع؟]
فخار مرسوم بعد عملية الطبخ،
الطول:١٦ سم، القطر: ٢٠سم
العنق: القطر ٩سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصريّة،
إي ١٢٢٢٥
حفريات جاييه عام ١٩٠٣
المرجع: سي. نيري - سير، ١٩٦٦،
رقم ٦٣

إنـاء مستـديـر الـبدن من الـفـخـار الأصفـر الـفـاتـح والـنـقـي. أضفيت عليه زخرفة ملوّنة بواسطة دهان أبيض حليبي بعد عملية الطبخ. من المحتمل أن يكون الدهـان من حليب الجير. في جـوف الإنـاء، نـلاحـظ انـقسـام الـزخـرفـة إلى موضوعين اثنين: الأول مشكّل من مصلّبات حمراء والثاني من إفريز من الطيور السوداء رسمت بمهارة ريشة. تتناوب عصافير السنونو هذه مع عناصر ملوّنة بالأحمر وغامضة الهوية. والجدير ذكره أنّه تمّ استخراج العديد من الأواني المماثلة المزخرفة بعد الطبخ من مدن الموتى الرومانية في أنتـينـويـه. وعديدة هـي الأوانـي ذات الـتـقـنـيـة المتسرعة المغطاة بالدهان السميك والدبق والزخرفة الإكليليّة عديمة المهارة.

لم يعثر إلا على ستّة أوانٍ مماثلة للإناء المعروض، في مدن الموتى المذكورة. وحسب معلوماتنا الحالية، لم يكتشف هذا النموذج سوى في أنتينويه وبعدد قليل. ولذا من المحتمل أن يكون قد أنتج محليا. كما أن هشاشة الأسلوب الزخرفي لا يسمـح بـاستـعمـال الإنـاء لأهداف نفعيّة أو مداولتـه مدة طويلة. الدهـان مثلا لا يلتصق بالفخار المطبوخ على نحو جيّد ويتقشّر بسهولة. مما يعني أن هذا النوع من الأواني مخصّص للاستعمال الجنائزي حصرا وهو يستعيد بالتالي التقاليد المصرية الفرعونيّة في محاكاة طقوس الحياة بعد الموت.

ك.لـ ـ ك



الفن والحياة اليومية



أوجه الفنّ القبطي

ماري هيلين روتشوفسكايا
ودومينيك بينازيت

أوجه الفنّ القبطي



السامرية عند البئر، من إنجيل قبطي - عربي، ١٢٥٠، من الورق
باريس، المعهد الكاثوليكي، قبطي ١، الصفحة ١٧٨ ف.

تركت المعطيات التاريخية والجغرافية والدينية بصماتها على التعبير الفني لدى الأقباط، فظهر هذا التعبير في عمارة الكنائس والأديرة وفي النحت والرسم اللذين كانا يزينان هذه المعالم وكذلك في الطقوس الجنائزية التي تستخدم فيها هذه الفنون الثلاثة الرئيسية. يحتل النسيج مكانة مرموقة في الفن القبطي إذ أضفى عليه بهجة ألوانه الزاهية.

كانت صناعة الكتب وتزيينها. كذلك الأمر بالنسبة لأشغال البرونز والعظم والعاج والخشب وصناعة الخزف والزجاجيات. فهذه كلها تشكل مقومات الفن المصري في الفترة الممتدة بين أواخر العصور القديمة وبداية العصر المسيحي. تطور الفن القبطي منذ العصور الوسطى حتى عصرنا الحديث. عبر مراحل كانت أولاها مرحلة التكوّن (القرن الثالث - الرابع)، ومرحلة الازدهار (القرن الخامس - السابع)، ثم مرحلة التحول داخل البيئة الإسلامية الجديدة التي انخرط فيها (ابتداءً من القرن السابع).

خلال الحقبة الإسلامية، بدأ اهتمام هذا الفن يقتصر تدريجياً على رموز الديانة المسيحية، بحيث أصبح يركز على مهن كالتصوير والنسيج وصناعة الخشب ومعالجة المعادن وصناعة المنمنمات. وهي جميعاً أنشطة مرتبطة حصراً بالطقوس الدينية. في القرن الثامن عشر ازدهر فنّ الأيقونات. أما في العصر الحديث، فإنه شهد التوسع في دراسة الفن القبطي الذي أصبح فناً مكرساً بخصوصيته، بالإضافة إلى نهضة كبيرة في مجال الإبداع الفني.

لم يكن الفن القبطي فن بلاط يلبي طلبات الملوك والأمراء كما جرت عليه العادة لدى الفراعنة والأباطرة البيزنطيين والخلفاء المسلمين من بعدهم. بل كان فناً محلياً وشعبياً، وكان الفنانون والحرفيون الأقباط يتمتعون بمهارة مدهشة، قدرت حق قدرها بشكل خاص في بداية العصر الإسلامي حيث نشط النحاتون وصناع الأثاث وحرفيو التعدين، والنساجون المصريون في الورشات الأولى للحضارة الناشئة. وكانوا يتقنون كافة التقنيات الفنية، فيما عدا فن الفسيفساء ونحت التماثيل المجسمة.

تقلد القبط المكانة الأولى في إعادة استخدام المواد والصروح القديمة. لذا اتهمهم المتعصبون لمصر الفرعونية بارتكاب أشنع عمليات النهب والتدمير! كان النساك يقيمون في الأماكن الصحراوية التي كانوا يصادفونها فيرممون مقابر قديمة تعود إلى عهد الإمبراطورية الوسطى أو الإمبراطورية الجديدة. بعد أن سُلِب كل ما فيها منذ زمن بعيد، وكان هؤلاء النساك يحولون الأماكن المذكورة إلى صوامع بإضافة جدران من الآجر وحفر شرقية (حنية) هنا أو نقش أو رسم هناك، دلالة على إيمانهم، ويضيفون عليها صلباناً أو صوراً لمشاهد دينية. يشهد على ذلك العديد من المقابر في



صحن مسور وبرج ضخم، دير سمعان في أسوان،
المباني الحالية تعود إلى القرنين العاشر والحادي عشر.



فناء منهار جزئياً في كنيسة الدير الأبيض،
القرن الخامس.

مصر الوسطى وفي منطقة طيبة. وكانت المعابد العتيقة المهجورة عقب تدهور العصر الفرعونى تستخدم لبناء أماكن العبادة الجديدة التي أُقيمت في المواقع ذاتها. هكذا بنيت كنيسة في القرن الخامس داخل حرم معبد حتحور، في دندرة، باستخدام قوالب من الصلصال الرملي اقتلعت من الآثار المجاورة وأعيد نحتها لتلائم المكان الجديد. وحتى اليوم، لا تزال هناك منحوتات صدفية رائعة ذات عقود مزينة بالغصنيات تتوج حنايا هذا الصرح الذي انهار بدوره فيما بعد. كما أن كنيسة المدينة القبطية الهامة «كيميه» أقيمت في الباحة الثانية للهيكل الجنائزي لرمسيس الثالث في مدينة «هابو». وقد حمل إليها المسيحيون أعمدة ذات تيجان كورنثية وبنوا فيها شرقيات وفناء مركزياً مغطى بسقف من الأعمدة الخشبية وأروقة جانبية تعلوها شرفات، مما أضفى طابعاً مصرياً على الصرح الكنسي ذي الطراز المسيحي القديم. وقد تلاءمت هذه الكنيسة بطرازها المعماري الروماني مع الطقوس الدينية الجديدة. فهي متسعة بما يكفي لاستقبال المؤمنين في أفنيتها التي تفصل فيما بينها أعمدة شامخة، وكانت تنتهي، عموماً في الجهة الشرقية، بشرقية (حنية) يحتفل أمامها بسرّ القداس. واعتمدت الكنيسة القبطية طراز الحنايا المسطحة، فلم تكن الجهة الخارجية لهذا الجدار الأملس تدل على ما يعلو جهته الداخلية من زخرفة منمقة. تأثر الفن القبطي بالفن الفرعوني، في «الدير الأبيض» قرب سوهاج ويتميز بفنائه المحاط بجدران استوحي طرازها من الأسوار المائلة التي تحددها البوائل المربعة القاعدة والمتوجة بأفاريز مجوفة. غير أن الفضاء الداخلي لهذا الصرح لا يوحي بتأثره بالفن المصري. فهو عبارة عن كاتدرائية فيها هيكل بثلاثة أقواس مزخرفة بصفين من الحنايا التي تتتابع مع أعمدة صغيرة. يضفي تنوع تيجان ومنحوتات هذه الحنايا كثيراً من الروعة على الهيكل، علاوة على الرسوم والألوان التي تزيد من بهائه، وكانت زخارف الصدف والصلبان والزخارف العنقودية التي تعلوها حليات جبهية متكسرة، تزين المساحات الجدارية وتضفي عليها كثيراً من الحيوية.

تعتبر الشرقيات (الحنايا) من ثوابت الفن القبطي، وكانت ذروتها المعقودة أو المجزأة إلى عقود صغيرة، تحاط دائماً بعقود منحوتة وعقود منقوشة مفردة أو متعددة، تزيد من المغالاة الزخرفية. كذلك كان الأقباط يكرهون ترك مساحات فارغة، فاهتموا حتي بأصغر المساحات أو أحجار الزاوية وعالجوها بأدواتهم بحذق ومهارة ليتحول سطحها إلى نوع من تخريم حجري (دانتيل). وكانت الحنايا منتشرة بأعداد كبيرة على جدران الأفنية وركن المرتّلين. أما الحنايا التي كانت تزين النصب الجنائزية، فاعتبرت مرجعاً هاماً في فنّ النحت التصويري. اكتشفت هذه المشاكي في «البهنسا» و«أهناسيا



ساكف منحوت ومنقوش بكتابة،
دير باويط (الكنيسة الجنوبية؟)، القرنان السادس - السابع، باريس، متحف اللوڤر،
قسم الآثار المصرية، إي ١٦٩٤٧

المدينة»، وهي تعود إلى القرنين الرابع والخامس، وقد استوحيت مواضيعها من الأساطير اليونانية كأنما لتذكرنا بأن الفن القبطي لا يقتصر على مسيحيته، بل يتجاوزها إلى مواضيع دنيوية ووثنية. هكذا صَوَّر الفنانون الأقباط آلهة مثل ديونيسوس وأفروديت ودافني وهيراكليس وپان وغيرهم من الآلهة والأبطال الذين يبرزون بقسماتهم الواضحة نسبياً في صدر الشرقية المغطاة بزخارف عناقيد عنب أو بأصداف، وذلك تحت لوحة الجبهة المهشّمة الموروثة عن فن المعمار الروماني الذي شاع في المحافظات الشرقية. الشخوص المصورة في الطراز القبطي مريعة وشعرها مصفف بعناية ويمكن تمييزها عن بعضها البعض من خلال أوصافها الخاصة. تتزين النساء المصورات بالحلي والجواهر الثقيلة. وقد تقيَّد تشكيل هذه الصور بقاعدتي التناظر والجبهية، غير أن ذلك لا يمنع وجود حركة وقورة مبدعة في تشكيل المشاهد. وهو ما تدل عليه منحوتات النصب الجنائزية من خيال خصب، حيث نجح الفنانون في تنويع الأشكال بتغيير موضع الشاهدة والزخارف التصويرية ووضعها في أشكال هندسية مختلفة ورسم صور المتوفين وتصميم مشاهد ممتازة تخلد ذكراهم وإيمانهم بيوم القيامة. يذكّرنا النسر (وهو رمز الروح الصاعدة إلى السماء) بفن التصوير الروماني، بينما تنتمي الصورة الكاملة لشخصية المصلّي إلى طراز الفن المسيحي القديم.

هجر الطراز القبطي الذي تجسده هذه المنحوتات، معايير الفن الكلاسيكي، فلم تعد الأشكال المصورة تحاكي النموذج الأصلي، بل أصبحت مؤلفة من كتل متجاورة وعناصر مجزأة لا تتقيد بالنِّسَب الصحيحة. كما أصبح تمثيل الحيوانات والبشر يعتمد على خطوط مختزلة عوضاً عن محاكاة الأصل بكامله. كذلك لم يعد للحجم أهمية تذكر بالمقارنة مع ملامح الأصل، وكان التصوير يجري على مستويين، فتحفر الخلفية لتبرز على مستوى السطح صورة ظليّة لمشهد تصويري أو رسم لإفريز. يوصف هذا الطراز أحياناً بكونه «قاسياً» لمفارقته مع أسلوب أكثر «رقة» ترسم فيه الأحجام بقدر أكبر من المرونة. وراج فن الخشبيات في بناء الكنائس وركن المرتّلين ومقرأ الكتاب المقدس (المنجليات) المكون من لوحين خشبيين متصالبين معشّقين بالعظم أو العاج، في نماذج زخرفية متشابكة معقدة يبرز فيها الصليب.

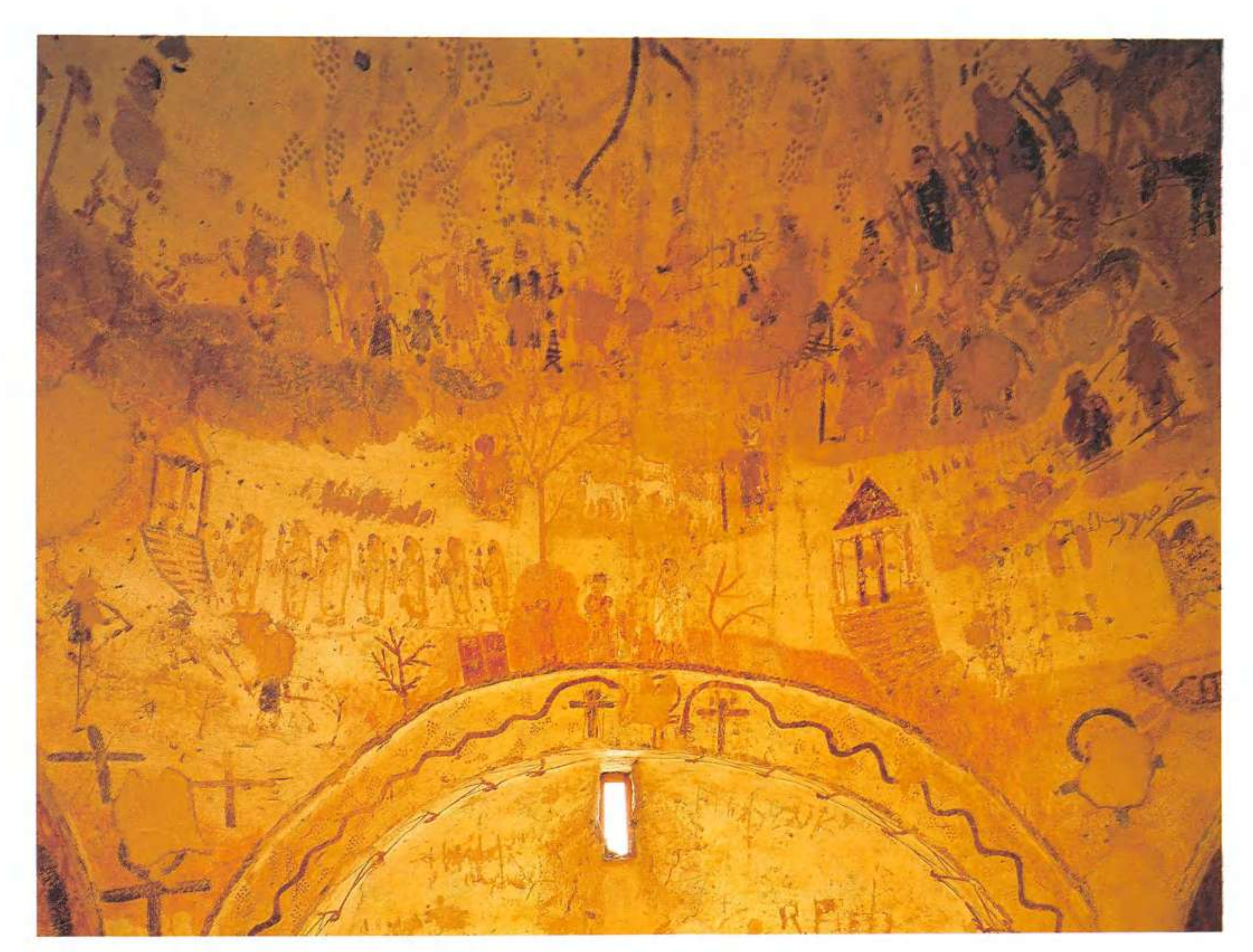
في العصر الإسلامي، طرأ تغيير على فن العمارة القبطية واعتمدت طريقة جديدة في توزيع فضاءات الكنائس، فانفصلت جوقة المرتّلين عن الهيكل، وأصبح هذا الأخير مكوناً من ثلاثة هياكل أو أكثر. واستعيض عن تكسية السقف الخشبي للهيكل بقبب صغيرة من الآجُرّ العادي تضفي على الأديرة طابعاً مميزاً يبرزها في الساحة المعمارية المصرية.

تتمتع الصوامع (القلاية) بمكانة هامة في الفن القبطي، فهي تؤوي بين جدرانها جماعات الرهبان المنقطعين عن العالم المجتمع. وقد أقيمت معظم هذه الصوامع في الصحراء. وكانت تشمل كنيسة أو عدة كنائس متواضعة الحجم وخلاوي فيها مصليات مزخرفة وقاعات أكبر من أجل الحياة اليومية للجماعة: المطبخ وقاعة الطعام (المايدة) ومشاغل الحرف اليدوية، ومضايف للحجاج الذين يزورون الرهبان.

كانت بساتين الفاكهة والخضار تزود الرهبان بالقسم الأكبر من غذائهم البسيط. وقد أدت عزلة المؤسسات الرهبانية، إلى جعلها هدفاً لغارات البدو واللصوص، مما دفع بالرهبان إلى تعزيز حمايتها وتحصينها، لا سيما في أوقات المجاعة والقلاقل. ولا تزال الأبراج المرتفعة والجواسق المراقبة المحصنة والأبواب المحمية بحوابس قائمةً بين آثار دير سمعان في أسوان وفي أديرة وادي النطرون المأهولة والأديرة القريبة من البحر الأحمر.

بفضل الحفريات الأثرية، تمَّ التعرف على مختلف أشكال الصوامع (القلايات) والأديرة التي انتشرت على أرض مصر ابتداءً من القرن الرابع. أما الآثار الأكثر أهمية في الفن القبطي، فإنها تعود إلى القرن السادس. في ذلك الوقت، كانت تربط بين دير أبا أپولو في باويط ودير أرميا في سقارة قواسم مشتركة عديدة، إذ كانت الكنيسة الرئيسية في كل منهما تحفة رائعة غنية بالأفاريز والفرسكات والحنايا المنحوتة في الجبس الناعم الذي يتيح تنميق النقش، فكانت الغصنيات تخرج من المزهريات وتمد فروعها المنحنية على الأوراق وتسكن بين حناياها الحيوانات الصغيرة. كذلك كانت التيجان محط إعجاب خاص لتنوع تفاصيلها المستوحاة من الطراز التقليدي: الكورنثي والبيزنطي، ولزخارفها المنحوتة بدقة والمرتبة بشكل مناسب حول السلة. كان الخشب فيها يتداخل مع الحجر وينحت أيضاً على شكل أفاريز مكونة من ألواح مزخرفة مثبتة على الحجارة والأبواب والمساند الناتئة. ولم يتوقف الأثر التصويري الناتج عن تباين المواد المستخدمة في الزخرفة والتزيين عند هذا الحد من الرهافة، بل تجاوزه إلى تلوين المنحوتات، كما تشهد على ذلك بقايا الألوان العديدة التي كانت تؤدي دوراً أساسياً في الفن القبطي.

كانت أقدم الرسوم المسيحية في مصر، والتي اختفت في وقتنا الحاضر، موجودة في ديماس كرموز في الإسكندرية (نهاية القرن الثالث). فقد كان المسيح مصوراً وهو متربع على عرشه بين القديس بطرس والقديس أندراوس اللذين يقدمان له أنواع الخبز والسمك. وعلى جانبي الرسم تصوير لمعجزة تحويل الماء إلى خمر في عرس



مشاهد من الإنجيل في مصلى الخروج،
البجوات، واحة الخارجة، القرن الرابع.

قانا الجليل ومائدة حولها المدعوون لتناول خبز القربان، وهي تشكل محاولات مبكرة لما سيصبح فن تصوير العشاء الأخير وتناول القربان. كان الحاضرون مندمجين في المناظر المشجرة، مما يمنح المشهد عمقاً يذكرنا بالأسلوب الروماني التقليدي. كما أن استرخاء المدعوين وعفوية حركاتهم (وبعضهم عراة في خلفية الصورة أو جانبها) وتنوع الحركات وحماسها، والثياب المنسابة المتموجة ـ تشير جميعاً إلى تأثر هذه القطعة بالفن الروماني الوثني والمسيحي القديم الشائع آنذاك في بلدان البحر المتوسط، ولا سيما فن الديماميس. في «البجوات» بواحة الخارجة تشكل رسوم المصليات الجنائزية نقلةً ملموسة في تطور الأسلوب واغتناء مجموعة النماذج التصويرية. يستمد مصلى الخروج (القرن الرابع) اسمه من صور حكاية خروج اليهود من مصر وتوجههم نحو «أرض الميعاد» مع النبي موسى. وتسهم المشاهد الأخرى المستمدة من «العهد القديم» (مثل تضحية إبراهيم ويونان ودانيال في حفرة الأسود واليهود الثلاثة في الجحيم وسفينة نوح...) والقديسين (القدِّيسة تكلا وسواها) في إضفاء بعد «إنجيلي» حقيقي على هذا المصلى. زُخرِفَ وسط القبة بشبكة مرسومة من أغصان دوالي العنب التي تسكنها الطيور، مما يذكرنا بتشبيه الله بدالية العنب ودم المسيح بالخمر. أما تفاصيل التصوير فهي صغيرة جداً ومرسومة على عجل وموضوعة دون ترتيب، وذلك على نقيض «كنيسة السلام» (القرن الخامس) حيث تصطف الأشكال المصورة الجامدة بترتيب ممتاز تطغى فيه المشاهد المستمدة من «العهد القديم»، إذ ترمز البشارة المرسومة قرب سفينة نوح إلى العهد الجديد بين الله وشعبه، بينما يرمز المشهد الثاني الذي يمثل القديسة تكلا وهي تتحدث مع القديس پولس إلى موضوع التعليم الذي يتلقاه المؤمنون. ويبدو هذان الأسلوبان أيضاً في فن الديماميس الرومانية في بيت العماد وكنيس «دورا أوروپوس» في سورية (بداية القرن الثالث).

صُوِّرَت السيدة تيودورا في وضعية الابتهال في المصلى الجنائزي في أنصنا بين القديس قلتة والسيدة مريم. على الجدار المتاخم، صورة المسيح على عرشه بين ملاكين. تدل أبهة هذا الرسم وألوانه وزخارفه الحيوانية والنباتية وثياب تيودورا من جهة، والطراز القديم لثنيات الثياب وقسمات الوجه من جهة أخرى، على انتماء هذا المشهد إلى الأسلوب البيزنطي الشائع في القرنين الخامس والسادس، وهو العصر الذي انتشرت فيه الأيقونات الأكثر قدماً وأشغال فسيفساء راڤينا (شمال إيطاليا).

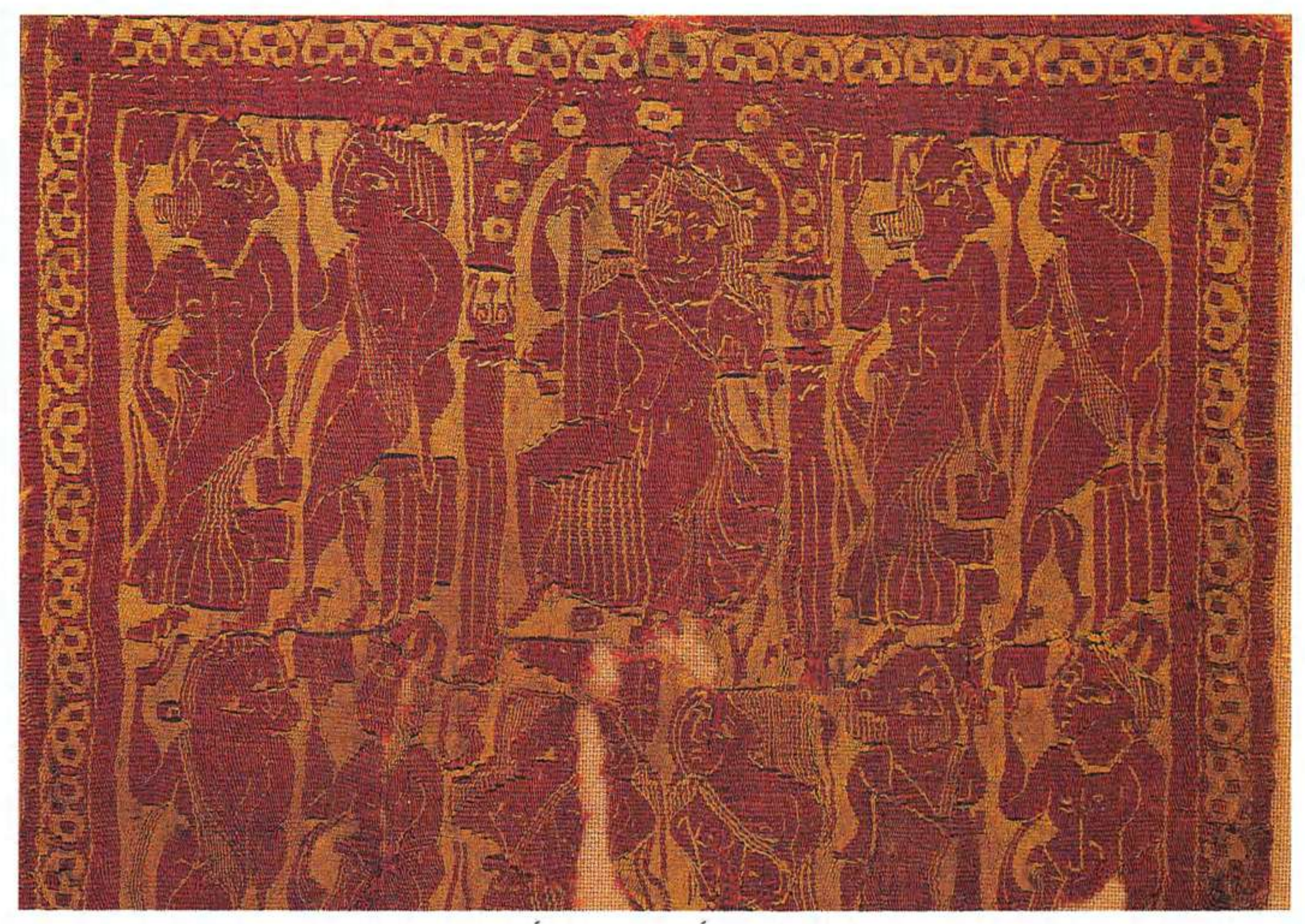
على مسافة قريبة من هذا المصلى، تضم الكنيسة الحجرية في دير أبو حنيس أقدم نماذج الرسوم الكنسية (نهاية القرن السادس). فقد صورت على إفريز طويل مراحل حياة السيد المسيح (مقتل الأبرياء، هرب إليصابات ويوحنا، رؤية النبي يوسف، والهروب إلى مصر).



المسيح منتصراً والعذراء حاملةً طفلها بين الحواريين،
رسم شرقية (حَنيَّة) في دير باويط، القرنان السادس - السابع، المتحف القبطي في القاهرة، ٧١١٨.

وتأثرت هذه المشاهد المتتابعة دون انقطاع بالأسلوب الروماني القديم المتمثل بحيوية الحركات وانسياب الثياب، والذي يتجلى في فنّ التصوير في حوض المتوسط (منبر ماكسيميان، من العاج، راڤينا). في القرن الثامن، صورت في الكنيسة ذاتها أعمال مكرسة لحياة النبي زكريا ولمعجزتين من معجزات السيد المسيح: جمود حركة الأشخاص وثنيات ثيابهم. هنا، استوحى تشكيل اللوحات المشاهد الكنسية الباهرة في باويط وسقارة التي بلغت قمة أوجها بين القرنين السادس والثامن. كانت جدران الكنائس والمصليات، مزينة بثلاثة أو أربعة أنماط زخرفية تمثل مشاهد من العهدين القديم والجديد، إلى جانب وجوه الفرسان القديسين وصفوف القديسين والرهبان. وكانت صورة العذراء مريم تحتل بعض الحنايا جالسة على عرش وهي ترضع ابنها يسوع، دلالةً على أمومتها الإلهية التي أثبتها مجلس «أفسس» في عام ٤٣١. أما الصور التي تبعث على أكبر قدر من الدهشة، فهي التي تمثل الرؤى المقتبسة من أسفار حزقيال، وأشعيا ودانيال ويوحنا، فترينا السيد المسيح على مركبته النارية محاطاً بأربع صور لحيوانات تبرز على خلفية من أجنحة ملائكة تتناثر بينها عيون، مع ملاكين ينحنيان تبجيلاً للسيد المسيح. وعلى خلفية سماء مليئة بالنجوم، نرى الشمس والقمر في هيئة تماثيل نصفية على الطراز القديم. تظهر السيدة العذراء كالعادة في أسفل اللوحة بين الحواريين. والجدير بالذكر أن مثل هذه الرسوم لم تكن موجودة في الأديرة والصوامع (القلايات) في مناطق (كيليا وأسنا ودير الديك) حيث حلت محلها الصور الرمزية (الفرس ذات القرن والحِملان ونهر النيل)، وهي صور حيوانية ونباتية ترتبط بالعنصرين السائدين في مصر: الصحراء والنيل. أما الصليب، فهو حاضر دائماً بكافة أشكاله، سواء كان مرصّعاً، أو مورّقاً أو مثقلاً بحبات الرمان أو المباخر أو الأجراس، فهو يرمز إلى الانتصار على الموت، وإلى النور الإلهي ومجد المسيح.

بعد الفتح العربي، أدى تنفيذ اللوحات التصويرية الكبيرة إلى رسم المشاهد فوق اللوحات الأكثر قِدماً. هكذا لوحظ في كنيسة العذراء في دير السريان أن الرواق الأوسط للكنيسة كان في القرن الثالث عشر مزيّناً بمشاهد الصعود (التي رسمت فوق مشهد البشارة) والبشارة، والميلاد وموت العذراء. في الكنائس الرهبانية (وادي النطرون، وأسنا، وديري الأنبا بولا والأنبا أنطونيوس)، جرى ترتيب الصور وفق مرتبتها الدنيوية أو السماوية، وذلك في إطار برامج معقدة ومنظمة تماماً. وقد استمر تصوير رؤى يوحنا، وانتشرت المشاهد المستمدة من العهدين القديم والجديد، وكانت هذه المشاهد تكمل بعضها البعض، الأمر الذي أدى إلى إثراء مدهش لفنّ الأيقونات. كما استوحت هذه النماذج الأسلوب البيزنطي، بينما كان تشكيل المشاهد واستخدام الألوان الباهتة والتقاطيع الخطية دليلاً على اعتماد الأسلوب الرهباني المحلي .



ديونيسوس متربعاً على عرشه ومحاطاً بحاشيته.
تفصيل من عباءة كتّانية وصوفية (كتالوج ١٢٣). باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية أ.ف ٦٠٦٧.

تعتبر متابعة تطور فنّ النسج أكثر صعوبة من متابعة غيره من الفنون، وذلك لقلة عدد قطع النسيج التي أمكن تحديد تاريخها بدقة. كان لابدّ إذاً من اعتماد المعايير الأيقونية والأسلوبية والتقنية المستخدمة في وضع تأريخ نسبي لتطور هذا الفنّ.. فالأنسجة الأكثر قدماً (القرن الثاني - الخامس) تصور أشكالاً طبيعية تحاكي الأصل في بعض الأحيان، وذلك باستخدام تقنية تدرج الألوان التي تتيح محاكاة أعمال التصوير والفسيفساء في أشغال الخيوط الصوفية الملونة. هكذا، انتشرت في مصر بسرعة الأساليب الفنية والأيقونية التي جددها الرومان، فحلت محل الصور الفرعونية المرسومة منذ آلاف السنين. ولم يحتفظ منها إلا برمز الحياة «عنخ» الذي قورن بصليب المسيح، إلى جانب المشاهد الخاصة بنهر النيل. وسادت الأسطورة اليونانية والرومانية، فتحول أوزيريس إلى ديونيسوس، وأصبحت إيزيس إلهة الأرض «جي»، واتخذ حابي (رمز النيل) شكل إله نهري روماني كثيف الشعر ومزود بقرن الوفرة. مع انتشار الاعتقادات الجديدة، اتخذت بعض المواضيع بعداً مسيحياً، فإذا بـ «دافني» تتحول إلى شجيرة الغار مثلما تتحول الروح حين تغادر الجسد، كذلك أصبح «أورفيوس» يمثل المسيح لأنه تلقى الوحي بوحدة الإله. خلال القرنين السادس والسابع، أدى الاختفاء التدريجي لتقنية تدرج الألوان الخادعة للبصر إلى رواج استخدام درجات ألوان متساوية وأشكال أكثر تنميقاً. وعلى عكس فني التصوير والنحت، بقيت بعض المواضيع الوثنية تصور على النسيج إلى جانب المشاهد المسيحية. وخلال العصر الإسلامي، أدى تفكيك العناصر عشوائياً إلى تبسيط تخطيط المشهد بحيث فقد مدلوله الأصليّ (تضحية إسحق، حياة البطريرك يوسف)، وإلى تصويرها بأسلوب تجريدي تزييني.

ظهرت الأنسجة المزينة برسوم ملونة في العصر الروماني مع تعميم استخدام الصوف السهل الصباغة. وقد راج هذا الطراز القادمُ من الشرق الأدنى في مختلف أنحاء العالم الروماني، وشاع فيه استخدام أزياء خاصة (مثل القفطان والطماق والقميص) مزينة بطنافس مبهرجة تمثل مشاهد تصويرية، نقلها النساجون على الكتان والصوف. بفضل طقس مصر الجاف وتربتها الرملية، حفظت كمية من الأقمشة، سواء من الثياب (قمصان، وأوشحة، ومعاطف) أو من قطع الأثاث (ستائر، أغطية، شراشف طاولات). وفي القرن الرابع، شجب بابوات الكنيسة عادة ارتداء الملابس المزركشة، غير أن هذا التقليد كان راسخاً جداً فاستمر حتى في العصر الإسلامي.

١٣٨
كفن امرأة

أنصنا، نهاية القرن الثالث، بداية القرن الرابع
قماش من الكتّان مصور بالألوان المائيّة، جصّ مذهب،
١٠٠×٤٩ سم
باريس، متحف اللوڤر،
قسم الآثار المصريّة
أ.ف ٦٤٨٧
حفريات أ.جاييه، ١٩٠٦/١٩٠٧
المرجع: ك. بارلاسكا، ١٩٧٧، رقم ٤٢٠
المعرض: لندن، ١٩٩٧، رقم ١٨١

تشهد الصور الجنائزية المرسومة على الخشب أو على الأكفان والمعروفة بـ «صور الفيّوم»، على استمرار الممارسات الجنائزية المصريّة المتأثرة بفنّ «البورتريه» الرومانيّ. الكفن المصوّر هنا مخصّص لتغليف المومياء وتبدو عليه صورة امرأة شابّة يرتسم رأسها في خلفيّة رماديّة تميل إلى الأزرق. تُبرز خطوطٌ رفيعة تقاطيع وجهها المصور وفقاً لتقنية الألوان المائية. نحن هنا أمام صورة جبهيّة لوجهها ذي العينين الواسعتين بإفراط. ثمّة تباين بين رصانة المرأة وتسريحتها المتقشّفة من جهة، وفخامة حليها من جهة أخرى. وهي ترتدي فوق جلبابها الأرجواني شالاً مزيّنا بأشرطة عريضة مزخرفة برسوم نباتية ومشدوداً تحت صدرها بحزام مرصّع بفصّ «كابوشون» كبير. أما العقد فهو طوق مجدول ، رسم هنا بالجصّ المذهب وألصق على الكتان ويعتبر العقد نموذجاً للحلي الجنائزية في أنصنا. يكمل الطاقمَ خاتم وحلقتان. نلاحظ أن المرأة تحمل بيدها اليسرى صليباً مصرياً (عنخ). أما يدها اليمنى فمفتوحة باتجاه المشاهد وكأنها تسلّم عليه أو تصلي. نلاحظ اللفتة ذاتها على التماثيل النصفيّة الجنائزيّة في تدمر.

ر.ك.

١٣٩
أجزاء من قلادة مزيّنة برأس

مصر، القرن الرابع،
كتان وصوف،
٣٦×٢٦سم
باريس، متحف اللوڤر،
قسم الآثار المصرية
إي ٢٦٨٢٩
اقتنيت عام ١٩٦٩
المراجع: پ. دو بورجيه، ١٩٧٠ صفحة ٣٩، الصورة ص. ٤١، س.م. أرنسبيرج، ١٩٧٧، ص.٨ الصورة ٨


١٣٩

هذه القلادة المجزّأة مزخرفة وفقا لتقنية خاصة معروفة بالمشبوك. تتوسط الخلفية الصفراء رأس جبهية تلتفت نحو اليمين. تُبرز تقاطيع الوجه خطوطٌ نسيجية ذات ألوان متدرجة بين الزهري والبيج (البنّيّ الفاتح.) يحيط جبهة الشخص المصوّر تاج من الأوراق يحجب شعره الذي لا نرى منه سوى بعض الخصلات تحت الأذن اليمنى. أما رسوم الإطار المليئة بالثغرات فيمكننا أن نتصور طبيعتها لو قارناها بثلاث قلائد أخرى مماثلة محفوظة في المتحف التاريخي للأنسجة في مدينة ليون ومتحف بوشكين في موسكو وفي مجموعة خاصّة، وإن كانت هذه القِطَع أكثر اكتمالا. ربّما كان الإطار مزداناً بمعيّنات منسوجة بحلقات من الكتّان الخام تبرز في خلفية من الصوف الأرجواني. من المتعذر تحديد هوية الشخص المصوّر بوضوح: يعتقد «پيار دو بورجيه» أن الشخص ربما كان يرمز إلى «موسم» من المواسم، وفقا لما استخلصه من دراسته لبعض الأيقونات الشهيرة المتأثرة بفن العصور القديمة.المتأخرة. إلا أنه من الممكن مقارنة هذا الرأس برأس الإله «ديونيسوس» كما كان يصوّر. فالتاج المؤلف من الأوراق والمربوط بشريط مزدوج اللون نراه كذلك في صور أخرى للإله.

سي.ج.


١٤٠

١٤٠
صورة جنائزية

الفيّوم (؟)، القرن الرابع ـ الخامس
خشب، ألوان مائية،
٢٨،٥×٢٤،٥×٣،٥ سم
سان بطرسبرج،
متحف الإرميتاج،
٨٦٨٤
مصدره المتحف الروسي (١٩٣٠)،
مجموعة قديمة
ن.ب. ليكاتشيف
المراجع: أ.ب. سميرنوف، ١٩٢٨
ص. ٥، أ.أي. كاكوفكين، ١٩٧٩،
ص. ١١، كذلك ١٩٩٠، ص.١٨٣
المعرض: موسكو، ١٩٧٧، رقم ٦

على لوحة خشبيّة أفقية ، رسمت صورة نصفية لشابٍ يشير تعبير وجهه الخاشع إلى أن الصورة هي لرجل متوفى. هذا وكان أ. ب. سميرنوف يَعتبر بحق ومنذ العشرينيات أن هذه الصور جنائزية بالفعل. وقد ساهمت هذه القِطَع في بروز فن جديد في التصوير هو فن الأيقونات.

أو.أو.


١٤١ أ   ١٤١ ب

١٤١ أ و ب
مربعان منسوجان يمثّلان ديونيسوس وأريان

أنصنا (؟)، القرن الخامس،
صوف،
٢٥×٢٢،٥سم
و ٢٤،٥×٢٢،٨ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف ٥٤٦٨ و أ.ف ٥٤٦٩
المراجع: و.دي. جرونيسين، ١٩١١،
صورة ٣٢، ٣٣، پ. دو. بورجيه،
١٩٦٤، ب٢٠، ص٧٢ وب٢١،
ص.٧٣
المعرض: فلورنسا، ١٩٩٨، رقم ٧٢،
٧٣، ص. ٨٥

هـذان المربـعـان مصنـوعـان من الصوف المتعدّد الألوان. إطاراهما مزدانان برسم يمثل قلوباً يتناوب فيها لونان، وتعترضها في الزوايا الأربع قنّابات. يتوسط الخلفية البنية اللون رأس يحيط به هالة صفراء.

يتوج رأسَ الرجل تاجٌ من الأوراق، وبالرغم من الأجزاء العديدة المفقودة، فإننا نميّز بقايا معطف أخضر موضوع على الكتف اليسرى ومربوط برباط يحجب الصدر مخفياً عريه جزئياً. بفضل هذه الصور الأيقونية، نستطيع تمييز ملامح تشبه الإله ديونيسوس. وثمة مربّع شبيه بهذين المربعين في متحف الأنسجة بواشنطن، يحمل صورة الإله ذاته، يرتدي معطفا مربوطا على كتفه كأنه جلد نمر، وهي صفة من صفات الإله.

في المربّع الثاني، نرى صورة أريان، زوجة ديونيسوس. ترتدي جلباباً زهريا وأزرق وشالاً على الكتف اليسرى، كما أنها تتزين بعقد وقرطين لهما أنواط، يحيط برأسها إكليل وشعرها الطويل ملفوف في خمار وردي.

يشهد تصوير الشخصيات جبهياً ونمط ملامح وجوههم على تطور ملموس في الأسلوب، منذ القلادة المشبوكة في متحف اللوفر (الكتالوج١٣٩)، الأمر الذي يسمح بنسبة هذه الأنسجة إلى القرن الخامس.

سي.ج.

١٤٢
بساط كولوتوس

أنصنا، أواسط القرن الخامس،
صوف
١٧٧×١٢٤ سم،
بروكسل، المتاحف الملكيّة للفنون والتاريخ،
تي أكس ٢٤٧٠
حفريات جاييه،١٨٨٩/١٩٠٠
اقتنيت١٩٠١
المراجع: أ. جاييه، ١٩٠٠، ص٩ ف.
كالامان، ١٩٩٦،ص٣٧/٥٦
المعرض: هام، ١٩٩٦، رقم ٤٢٤، ص.٣٠٢، ٣٠٣


١٤٢

عثر على هذا البساط في مقبرة مزدوجة لحرفي يعمل في صهر الذهب ، اسمه أوريليوس كولوتوس وزوجته أوريليا تيسويا. وكانت المقبرة تحتوي أيضا على خمس لفائف من البردي يتراوح تاريخها بين ٤٥٤ و ٤٥٦ . وكان البساط بمثابة كفن للمتوفي. وبالرغم من الثغرات العديدة التي فيه فإن زخرفته الطريفة وتعدّد ألوانه البهيّة يجعلان منه قطعة فريدة من نوعها. ثمّة رسوم عمودية تحدّدها هندسة سطحية تذكّرنا بواجهة عمارة ذات طوابق..

في أعلى البساط ومن خلال أقواس، تظهر صورة نصفية لرجل محاط بهالة ومتوّج بأوراق الدالية، يمسك بيده كأسا. تقف إلى جانبه امرأة ترتدي جلبابا وشعرها مرفوع على رأسها.
ملامحهما مخطوطة ببساطة. نرى أسفل الشخصين عمودين يؤطران شبكة من المعيّنات المزخرفة برسوم نباتيّة منمنمة [وردة مفتّحة أو ورقة مسنّنة.] ثمّ يكتمل المشهد في الأعلى بصورة الماء الجاري والضفيرة ذات الغريستين ، وكلها رسوم مستوحاة من الفسيفساء القديمة . الرسم مستوحى في مجمله من الأكفان المصريّة للعصر الروماني المصنوعة من النسيج الذي رسمت عليه صورة المتوفي وتشابك عصيبات الكتّان في المنطقة السفلى. ومع ذلك وبالرغم من السياق المأتمي، لا شكّ أن البساط ذا الزخارف البهيّة كان يستعمل في الأصل كقطعة أثاث. أما توضيح هوية الزوجين فسهلة إذ إنها لا تتعلّق بصور حقيقيّة بقدر ما تحيل إلى أيقونات لها صلة بالإله باخوس، وهو موضوع متكرر لدى الأقباط .

ف.ك – د.

١٤٣
وصيّة كولوتوس

أنتينويه، النصف الثاني
من القرن الخامس نحو عام ٤٥٥
بردي،
٤٧,٥×٣٠ سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، مخطوطات غربيّة،
١٣٣٦
حفريات جاييه، عام ١٨٩٩/١٩٠٠.
هبة أيميل جيميه،١٩١٣،
المرجع: أ.جاييه،١٩٠٠، ص.٨
معرض: لاتيس، ١٩٩٩، رقم ٤١، ص. ٢١٢، ٢١٣، لوحة، ص ٢١٩

١٤٣

أعيد ترميم البردي وتمّت ترجمة محتواه، فتبيّن أنه ذو أهمية كبيرة لتاريخ التشريع البيزنطي الذي كان ساري المفعول في مصر وفقدت آثاره منذ فترة الحفريات. هذه الوصيّة هي من أهم القطع الموجودة في مقبرة أوريليوس كولوتوس. أما جمع البساط والوصية في معرض واحد فمدهش حقا إذ إنّ القطعتين لم تعرضا معا منذ المعرض الذي أقيم في متحف "جيميه" في باريس .[١٩٠٠/١٩٠١]. ومن الجدير ذكره أن صاحب الوصيّة يعبّر عن رغبة أخيرة هي دفنه في كفن... كما يورّث زوجته أوريليا تيسويا، كامل ممتلكاته ويبيّن انتماءه إلى الديانة المسيحيّة حين يطلب أن «يقدّم القربان والطعام لراحة روحه الأبدية».
ونظرا للثغرات الموجودة في بداية النص ونهايته، فإن الوصيّة تحرمنا من معرفة تاريخها الصحيح وأسماء الموقّعين السبعة بأكملها. ولحسن الحظ، فإنّ لفائف البردي التي عثر عليها في المقبرة نفسها تسمح لنا بتأريخ الوثيقة المذكورة سلفا في النصف الثاني للقرن الخامس.

ف.ك – د



١٤٤

١٤٤
قطعة من سقف ذي *تجويفات وتمثالين نصفيين.*

مصر، القرن الخامس/ السادس،
رسم بالألوان المائية على خشب،
٢٦,٥×٥٩,٥ سم
برلين، المتاحف الوطنية ببرلين، متحف فنون العصور المتأخرة والبيزنطية
٦١١٥
تم اقتناؤه عام ١٩٠٢ من قبل ف.و. فون بيسنج[؟]
المراجع: أ. ايفنبيرجر،هـ.ج. سيفرين، ١٩٩٢، ص. ١٦٧، رقم ٨٢
معرض: هام، ١٩٩٦، ص. ١٤٦، ١٤٧، رقم ١٠٨

نلاحظ على اللوحة المصوّرة والأخرى على جانبها الأيسر، صورتين نصفيتين تظهران في خلفية صفراء، يؤطرهما شريط أسود ضيّق وآخر أحمر عريض. من المحتمل أن الشخصين هما رجل ذو شعر متموّج على اليسار وامرأة ذات شعر أملس مربوط. تؤكد الشرائط الصغيرة العديمة اللون بين الصورتين والمثقوبة على الجانب الأيمن ، أنّ اللوحة هذه استعملت لزخرفة سقف ذي تجاويف. فالشرائط غير المرسومة كانت تستعمل لضبط تركيب اللوح على التربيع، بواسطة دسر خشبيّة. لدينا قطعة مماثلة جدا في تفاصيلها لتلك المعروضة هنا وهي ملك لمتحف الإرميتاج في سان بطرسبورج (كتالوج ١٤٠).

ج.م.

١٤٥

١٤٥
صندوق مصوّر مع غطاء

ربّما مصدره باناپوليس[أخميم]، القرن السادس،
تصوير بالألوان الشمعيّة، على خشب،
١٠,٨×١١,١×١١,٣ سم
برلين، المتاحف الوطنية ببرلين، متحف فنون العصور المتأخرة والبيزنطية
٦١١٣
نقل من المتحف المصري عام ١٩٠٥
المراجع: أ. أيفنبيرجر. هـ.ج.سيفرين، ١٩٩٢،ص. ١٦٨، رقم ٨٣
معرض: هام، ١٩٩٦، ص. ١٤٧، رقم ١٠٩

تكشف هذه القطعة المصوّرة بالألوان الشمعية صورة نصفية للمسيح شابا بشكل قلادة مرسومة على الغطاء المربّع تقريبا. يظهر المسيح في هيئة معلّم حاملا مخطوطة مفتوحة وكتابة باليونانية سوتر، أي المنقذ. الجوانب المرئية للصندوق مزيّنة بصور نصفية على شكل قلائد: صورتا القديس فاوستوس والقديس كوسماس، في الوجه الأمامي، وصورتا القديس لوقا والقديس توما في الوجه الخلفي. ثمّة ملاكان على كل من الأوجه الجانبيّة. أما أضلاع الصندوق فكانت مدعّمة في الأصل بقطعة جلد أحمر لم تعد موجودة اليوم، وكذلك نظام الإغلاق. ما وظيفة هذا الصندوق؟ لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال بالتحديد ، إنّما يمكن مقارنته بصناديق مماثلة واستخلاص أنّه كان يستعمل كمذخر يحفظ بقايا أجساد القدّيسين.

ج.م.

١٤٦
قطعة من النسيج مربعة الشكل، مزدانة بصورة نصفيّة رمزيّة

أنتينويه، القرن السادس،[؟]،
كتّان وصوف،
٢٧,٥×٣٨,٥ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الأثريات المصرية،
أي ٢٩٠٨٠
تركة متحف جيميه
المرجع: هـ . ماجير، ١٩٩٣،
صورة ٢٨، ص.١٥٨، ١٥٩
معرض: باريس، ١٩٣٤، رقم ١٣٩،
ص. ٤٦

تتضمن هذه القطعة المتعدّدة الألوان – والتى كانت سابقا مدمجة في قلب نسيج من الكتان لا نزال نلاحظ بقايا منه، تتضمن صفا من الزخارف ذات اللون الطبيعي في أطرافه تتوسط خلفية أرجوانية اللون.
بالإضافة إلى ذلك، ثمّة معيّنات موزّعة في ثماني خانات، زواياها القائمة ملونّة بالألوان الطبيعية والحمراء وبالألوان الطبيعية والأرجوانية للأخرى. تتوسط المربّع قلادة دائريّة. تحتّل أربعة طيور منمنمة الزوايا وكل منها مدعّم بصليبين. تحيط ضفيرة ذات غريستين الإطار المركزي حيث تظهر صورة نصفية لشخص ، نتبيّن من شعره الطويل وملبسه الثري أنّه امرأة. لربّما ترمز إلى الأرض أو إلى موسم من المواسم. بالفعل، فإنها تحمل في ذراعيها قطعة قماش تضمّ عادة ثمار الأرض، وهي غير واضحة هنا بسبب التأطير [ضبط الصورة.]
تستوحي القطعة من فن الأيقونات الروماني ، ولكن الموضوع هنا يخضع لنمنمة أكيدة، تئول بنا إلى تاريخه في حوالي القرن السادس.

س.ج.


١٤٦

١٤٧
منسوجة مربّعة الشكل مزيّنة بصورة نصفية

أنتينويه[؟]،
القرن السابع أو الثامن،
كتّان وصوف،
٢٧×٢٥,٥ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الأثريات المصريّة
أ.ف ٥٤٧٦
المراجع: ر. فيستر، ١٩٣٢،
لوحة٢٢ ب. دو. بورجيه، ١٩٦٤،
ف٢٢٩،
ص. ٢٣٢

الإطار مشكّل على التوالي من زخارف حمراء في خلفية ذات اللون الطبيعي ومن رسوم نباتيّة صفراء وحمراء تظهر في خلفية داكنة. يتوسط الإطار مربّع رسمت فيه دائرة. في كل الزوايا نجد طائرا، من المحتمل أن يكون طاووسا. ثمّة رسوم قلبيّة الشكل تزخرف المساحة الدائريّة الصفراء اللون. في الإطار المركزي، نرى صورة نصفية لشخص تبدو ملامحه منمنمة للغاية. الوجه غير مجسّم ومرسوم ببساطة. كما أن العينين والأنف والفم مشار إليها بشكل الأسلوب التخطيطي. هذا وتستجيب عناصر الطقم والملبس على الأسلوب التخطيطي المبسط: فالتاج الذي يزيّن الشعر المتموّج والعقد مختصران في أشكال هندسية بسيطة. أما خط الكتف فاختفى لصالح خط منحن محدّب يحدّد لباسًا ورديًا مزدانًا بمربعات بيضاء. تسمح لنا التسريحة المتوسطة الطول وكذلك الطقم بأن نكتشف صورة امرأة رسمت هنا بشيء من الفكاهة .


١٤٧

لدينا نسخة مماثلة لهذا المربّع في متحف اللوفر. يشهد مستوى المنمنمات على تطوّر أكيد في معالجة الوجه الإنساني كما يشكّل آخر مرحلة قبل اختفاء هذا الموضوع في مصر الفاطميّة ويمكن تأريخ القطعة نسبيا في القرون الأولى للإسلام، أي في القرن السابع أو الثامن.

س.ج.


١٤٨

١٤٨
إفريز جزئي مزيّن بأتباع الإله ديونيسوس

أهناسيا المدينة
القرن الرابع/ الخامس،
كلس،
٣٤×٧٢ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٦٤٧١
المرجع: ر. حبيب، ١٩٦٧، رقم ٨، ص. ٢٩، وصورة رقم ٨، ص.١٥٠

تصوّر قطعة الإفريز المنحوتة نحتا بارزا ديونيسوس وبعض أتباعه. من السهل التعرف على الإله، فهو يقف عاريا ورافعا ذراعه اليمنى فوق رأسه، يستند إلى تاج عمود قصير بمرفقه الأيسر، وكأنّه يترنح في وقفته.
إلى يمينه، يرفع رجل ذو لحية قرنا للشرب بيده اليسرى بينما يحتضن بذراعه اليمنى رجلا ثالثا شبه عار. أما الطرف الأيمن للقطعة فيبيّن لنا - وإن كان تالفًا - شخصًا أخيرا يرتدي ملابس فخمة ويرفع ذراعه اليمنى وفي يده كأس على الأغلب. نلاحظ في الخلفيّة أغصان الكرم.
من المعلوم أن أيقونات ديونيسوس مقدّرة كثيرا في مصر الأقباط، فهي ممثلّة في النحت وفي الأنسجة على نحو أوسع حيث نراها تزخرف الجلابيب خاصة (كتالوج ١٤١، ١٤٢،١٤٩).

س.ع.الـ - ش.


١٤٩

١٤٩
قطعة قماش تمثّل انتصار ديونيسوس وأعمال هرقل الاثنى عشر

مصر، القرن الخامس،
صوف، كتّان ومنسوجة
٢١,٥×٢٢,٥ سم
سان بطرسبورج،متحف الإرميتاج،
١١٣٣٧
جلب من مصر من طرف
ف.ج بوك عام ١٨٨٩
المراجع: ن.ب.كونداكوف، ١٨٩١، ص. ٢٤٧، ڤ.ج.بوك ١٨٩٧، الجزء الثالث، ص.٢٣٠، لوحة ١٦
أ.ل.ماتسوليفتش، ١٩٢٩، ص.١٤، ١٩، ك.س. ليابونوفا، ١٩٣٩، الكراسة١،ص.٢١١/٢١٩، ك.س.ليابونوفا، م.إي. ماتييه، ١٩٥١، ص. ٥٣، ٥٤، ٩٨، ٩٩، رقم ٣٥لوحة١٨ أ.لازاريديس، ١٩٨٩، الجزء ٣٦ [١٩٨١]،ص١٠٦/١١٢ [باليونانيّة]، م.هـ - روتشوفسكايا ١٩٩٠، ص.٩٢، أ. كاكوفكين، ١٩٩٤، ص.٤١/٥٤

يمثّل المشهد المركزي زواج ديونيسوس وأريان على الأغلب. صوّرت على الإفريز الدائري أعمال هرقل. في عام ١٩٣٩، استطاع أمين المجموعة القبطيّة ، ك.س.ليابونوفا، أن يحدّد كافة أعمال هرقل على النسخة المتواجدة في متحف الإرميتاج. أما الفضاء الفاصل بين الأشخاص فمزدان بنبتات وبزخارف حلزونيّة نباتية. الرسم منسوج بالصوف البنفسجي على قاعدة من الكتّان وفقا لتقنية منسوجات الجوبلان.
يبدأ الإفريز بتصوير أوّل عمل من أعمال هرقل الاثني عشر [في الزاوية العليا إلى اليسار]، أي صراعه مع أسد "نيمي"، وينتهي بالعمل الحادي عشر ، أي قطف التفاح الذهبي في حديقة جزيرة الهسبيريد الأسطوريّة. من المحتمل أن يرمز المشهد إلى دور الأشخاص الممثلين هنا، وهو دور المنقذين.

أو.أو.

١٥٠
هرقل وأسد «نيمي»

أهناسيا المدينة،
القرن الخامس،
كلس،
٣٤×٦٨ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٧٠٠٥
المراجع: أو. مونري دي فيلار ١٩٢٣، صورة ٤٦، ج.دوتوي، ١٩٣١، لوحة ٢٤سي، ر. حبيب، ١٩٦٧، ص.٢٩، رقم ٧


١٥٠

تحدّد غصنيتان مشبوكتان إطار هذه الكوّة وهما محمّلتان بأوراق متطاولة ومقرّنة ، تشكّل المشهد المركزي. إنّ هيئة الأسد الناهض والواضع إحدى قدميه على فخذ الشخص إلى اليسار هي الهيئة التقليدية المعروفة لدى أسد "نيمي" المتصارع مع هرقل. بالمقابل، فإن حركة ذراعَي الرجل إلى اليسار لا تطابق تلك التي يقوم بها هرقل: خنق الأسد ذي الجلد المعصوم بيديه. إلا أن وجود الهراوة في الزاوية اليمنى وهي صفة من صفات البطل، تؤكّد هويته.
أما الشخص إلى اليمين فقد يمثّل صورة أخرى لهرقل بعد انتصاره على الحيوان وارتدائه جلده كدرع.
ونظرا للخلط في تأويل هذا النقش، فقد ظنّ أنه تمثيل لألعاب السيرك.[ج.دوتوي ١٩٣١،ص٤٣]. أما أسلوب التصوير ، فنلاحظ مثلا تمثيل لبدة الأسد.

س.ع.الـ ـ ش.

١٥١
«ليدا» والتمّ

أهناسيا المدينة،
القرن الخامس،
كلس،
٣٤×٧٧ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٧٠٢٦
المراجع: أو. مونري دي فيلار، ١٩٢٣، ص. ٤٤، ٤٥، صورة ٣٣، ج. دوتوي، ١٩٣١، ص. ٣٩/٤٠، لوحة٢٦ أ، جي. بيكويت،١٩٦٣، صورة رقم ٦٩


١٥١

يعتبر هذا النقش النافر الأكثر صيانة من بين النقوش الثلاثة الصادرة من أهناسيا المدينة والتي تصوّر زواج ليدا، زوجة الملك تندار، وزوس الذي اتّخذ شكل تمّ. أما النقشان الآخران فهما محفوظان لدى المتحف الإغريقي الروماني في الإسكندرية [رقم الجرد ١٤١٤٠ و١٤١٤١].
حظي تطوّر الصورة الكلاسيكية لليدا،التي نراها عارية ومسطحة إلى جانب التمّ ذي المقاييس العديمة التناسق، بنجاح كبير لدى العالم الروماني. نرى الصورة مثلا على فسيفساء التبليط في الدول المحيطة بالبحر المتوسط. بالمقابل، فنادرا ما نراها مرسومة على الأقمشة المصرية باستثناء مرّة واحدة فقط.[آم هاربور، متحف كيلسي للأثريات، رقم الجرد ١٠٦٦٢].
أما أيروس، إله الحب، المنقوش على اليسار، فيوازن المشهد: جسده عار كجسد المرأة وجناحاه يستعيدان صورة ريش الطائر.

ر.ك.

هذه القطعة جزء من كتف جلباب على الأغلب صنعت من الكتان الرقيق. أما الزخرفة فهي عبارة عن غُصْنيَّة مجسّمة من أوراق الأقنثة وتجويف يحتوي على سمكة. أما زخرفة إطار المربّع فمعقّدة . تتوسّط المربّع قلادة تحتوي على ثلاثة أشخاص، هما ليدا وزوس الذي اتّخذ شكل التّم. الشخصان يتعانقان: تضع ليدا يدها على عنق التّم ويبسط الأخير جناحه الأيمن نحوها. يبدو أن الشخص الثالث هو شاب يرمز إلى الحب نراه أحيانا في مشهد كهذا.
والجدير ذكره أنّ صورة الشخصين الأسطوريين دارجة أيضا في قطع الفسيفساء لكنّ صورتهما الواردة هنا نادرة في مصر، حيث يغلب تفضيل صورة اتصالهما الجسدي، كما هو الحال في القطعة المنحوتة [الكتالوج ١٥١].
ر.ك.


١٥٢

١٥٢
قطعة من جلباب رسمت عليها «ليدا» والتمّ

أخميم،القرن الخامس،
منسوجة من الكتان والصوف
وقماشة الرسم من الكتان
٢٠,٥ [اتجاه سداة النسيج] × ٣٥,٥سم
باريس، متحف الإنسان، ٤٢,١. ٩٥,٣٩
هبة المدرسة الفرنسية في القاهرة
معرض: مرسيليا، ١٩٨٢، رقم ١٣٩


١٥٣

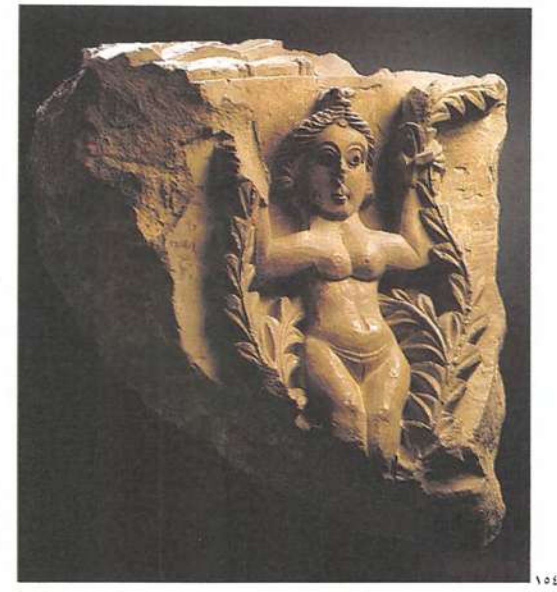
نرى زوس الذي تقمص شكل ثور أبيض بديع ذي قرنين على شكل هلال يخطف أوروبا ، بنت أجينور، ملك صيدا، وينقلها إلى جزيرة"كريت" حيث تزوجا. وجد هذا الموضوع إقبالا لدى مصر الرومانية والبيزنطية حيث يجري تمثيل الشخصين على المنسوجات أحيانا. نجد في هذه القطعة الصورة المعروفة للخطف: يلتفت رأس الثور بعشق إلى المرأة. أما جسد المرأة ووجهها ذو العينين الكبيرتين فمرسومان وفقا لنموذج المجسّم مع فقدان الأحجام المميّزة للنحت المصري آنذاك.أما تسريحة المرأة فمزدانة بزخارف شتى. بينما تكشف القلائد التي يزدان بها الثور عن تأثير الفن الساساني، حسب أو. مونري دي فيلار.
ر.ك.

١٥٣
خطف أوروبا

أهناسيا المدينة، القرن الرابع،
كلس،
٢٥,٥×٣٨سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٧٠٥٤
المراجع: أو. مونري دي فيلار ١٩٢٣،ص. ٤٥، ٤٦،الصورة ١١،
ج. دوتوي، ١٩٣١، ص.٣٨

١٥٤
جزء من كوّة مزدانة بصورة الحورية «دفنيه»

أهناسيا المدينة
القرن الرابع/الخامس
كلس،
٥٣×٣٥سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٧٠٦١
المراجع: أو. مونري دي فيلار، ١٩٢٣، صورة رقم ٣٨، ج. دوتوي، ١٩٣١، ص.٤٢ ولوحة ٢٢أ، ر. حبيب، ١٩٦٧، رقم ٣، ص.٢٨، وصورة رقم ٧، ص.١١٩


١٥٤

تمثّل هذه الكوّة المجزّأة والمنحوتة وفقا لأسلوب النحت النافر" دفنيه" وهي تمسك بيديها فرعين من أوراق الغار يحيطان بها. يستجيب المشهد لأسلوب خاص، نلاحظه خاصة في معالجة جسد المرأة. أما المشهد فيذكّرنا بالحادثة المتعلقة بالحوريّة دفنيه التي أرادت التهرّب من حبّ أبولون فتحوّلت إلى شجرة غار. فيما بعد، كرّس الإله هذه الشجرة لدفنيه وضفر لها إكليلا من الغار.

نلاحظ أن موضوع دفنيه كثيرا ما تناوله الفن المصري، إذ نراه ممثّلا أيضا في كوّات أخرى، في أهناسيا المدينة [المتحف القبطي] وكوات أخري ومصادر أخرى مجهولة المصدر[متحف اللوفر، أي ٢٦١٠٤]. كما أنّه مطبوع على الأقمشة، والدليل على ذلك " شال سابين" في متحف اللوفر.

س.ع.الـ ـ ش.

١٥٥
أورفيه أو أبولون

أهناسيا المدينة،
القرن الخامس،
كلس،
٢٨×٢٠ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٧٠٣١
المرجع: ج. دوتوي، ١٩٣١، ص.٤١، لوحة١٧، ر. حبيب، ١٩٦٧، رقم ١٢، ص.٣٠


١٥٥

بقايا كوّة أو إفريز منقوش تمثّل شابا ذا عينين كبيرتين فارغتين وإكليل من الشعر المتموّج [من المحتمل أن تكون العينان وخصل الشعر المتموّج قد رصّعتا بالزجاج.] يجلس الشاب على كرسي له مسند وبدير قدميه. يبدو عاريا إلا من ذيل معطف يغطي رجله اليـ ـرى. يسند بيده اليسرى القيثارة الموضوعة على فخذه. اما يده اليمنى الموضوعة على الفخذ الآخر فتشدّ على ريشة العازف /المضراب/.

أما المقاييس القصيرة والجسد الممتلئ والتفاصيل غير المجسّدة تماما واستعمال المثقب بإفراط لثقب التجاويف، فكلها سمات تجعلنا ننسب هذا العمل إلى سلسلة من النقوش المستوحاة من الفن الإغريقي ، عثر عليها جميعا في موقع أهناسيا، في مدينة هيراكليوپوليس قديما. وكانت هذه النقوش التي تصوّر معظمها أشخاصا ومشاهد من الأسطورة الإغريقيّة، تزيّن المصلّيات المأتميّة لمقبرة جماعية رومانيّة، من القرن الرابع حتى القرن السادس.

وفقا للتقليد السائد، يسمّى هذا الموسيقار أورفيه ، لكنّه لا يمكن تبرير هذه التسمية لأن أورفيه ، راعي بلاد تراس، وابن كاليوب، ربّة الشعر الغنائي، كان يمثّل دوما وهو يفتن الحيوانات بطرب قيثارته، مرتديا الزيّ "التراثى" التقليدي، أي البنطال الطويل والجلباب القصير المشدود على الخاصرتين والقبعة .

أبولون وحده دون سواه يضرب على أوتار آلته وهو عار على غرار الآلهة. يلفّ نفسه بذيل معطف أحيانا. ولذا يبدو منطقيّا أكثر أن نرى في هذا الموسيقار الشاب صورة لإله الفنون.

ك.لـ ـ ك.



١٥٦

هذا الإفريز الزخرفي ذو الجودة الرفيعة مفاده أن يتناغم تناغما عموديًا مع نحت جداري. أما الزخرفة فمعالجة أساسا باللون الأحمر. بينما تمتد القطعة المرسومة بالطول وهي مزدانة بخمسة مربّعات ودوائر تحوي أشخاصا من الأسطورة الكلاسيكيّة. نميّز في الدوائر كائنات خرافية نصفها رجل ونصفها فرس معروفة باسم القنطور. بينما تكشف المربّعات على التوالي قنّاصا يركب حصانا وشخصين يصعب تحديد هويّتهما والإله ديونيسوس بصحبة كاهنة تحتفل بباخوس. ثمّة شريط من القلائد المزيّنة بحيوانات متنوّعة مؤطرة بغُصْنيات نباتيّة تحيط بالمربّعات والدوائر. أما الإفريز الخارجي فمزيّن بأوراق الكرم والقبب.

ك.ف.

١٥٦

إفريز زخرفي مزدان بمشاهد أسطوريّة

مصر، القرن الخامس/السادس،
رسوم مصنوعة من الصوف والكتّان،
١٥٨×٥٨ سم
برلين، المتاحف الوطنية ببرلين، متحف فنون العصور المتأخرة والبيزنطية
٥/٦٩
تمّ اقتناؤه عام ١٩٦٩ في ميونيخ،
معرض: هام، ١٩٩٦، ص.٣١٤، ٣١٥، رقم ٣٥٦
المرجع: أ.ستوفر، ١٩٩٢، ص.١٨٦/١٨٨، رقم ٩،٨، لوحة ٥



١٥٧

كان هذا النحت النافر يشكّل جزءا من رأس بناء ينتمي إلى الاكتشاف الهائل الذي تمّ في أهناسيا المدينة. فطبيعته المعماريّة تعكس طريقة تصميم التأطير على شكل درج. إنها الجبهة النموذجيّة للكوّات القبطيّة، المعروفة باسم "الجبهة الحادّة". في النموذج المعروض هنا ، نلاحظ ضفيرة من أعناق ورق الأقنثة تبرز المحيط المدوّر في جزئه المركزي والمزوّى في الجوانب. كانت القطعة تنتهي بعناصر نباتيّة منقوشة بمثابة قواعد تماثيل.أما لوحة الجبهة فنقش عليها مشهد ناتئ: شخص فقد للأسف رأسه وذراعه اليمنى، يعزف على أوتار قيثارة وهو، على ما يبدو، جالس على كرسي نرى دعامته الخشبيّة [؟] على اليمين. أمامه، يقف أسد لم يكتمل رأسه هو أيضا. كان الرأسان والقيثارة تتجاوز الإطار لتحيل للنقش حيوية كبيرة.
قد يكون الموسيقار "أورفيه" وهذا ليس غريبا بالنسبة للمواضيع الميثولوجيّة التي عالجها نحّاتو أهناسيا. كما أنّه من المحتمل أن يكون الموسيقار الشاب داود في الكتاب المقدّس، الذي كثيرا ما تمّ تصويره في الفن القبطيّ.

س.ع.الـ ـ ش.

١٥٧

موسيقار يفتن أسدا

أهناسيا المدينة، القرن الرابع أو الخامس،
كلس،
٦٨×٣٤×٤١ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٧٠٥٥
حفريات أي نافيل، هبة المتحف المصري عام ١٩٣٩
المراجع: ج. سترزيجوفسكي، ١٩٠٤، رقم ٧٢٨٧، ج. دوتوي، ١٩٣١، لوحة ١٦، ب



١٥٨

١٥٨
قمّة كوّة مزدانة بصدفة

أهناسيا المدينة
القرن الثالث/ الرابع
كلس،
٥٥×٩١ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٣٥٥٧
المرجع: ن.س. عطا الله
الجزء الثاني، الصفحة ٨، الصورة
ص. ٩

قمّة الكوّة هذه على شكل قبّة نصفيّة مزدانة بزخرفة ناتئة. تكسو صدفة الخلفيّة بأكملها. تلتصق بها من كل جانب سمكة[أو دلفين] مهيَّأة عموديا نظرا للمكان المخصّص لها. أما إطار الكوّة فهو عبارة عن غُصنيَّة منمنمة ورسوم هندسيّة.
هذا الطراز الزخرفي دارج في أهناسيا المدينة وذو صلة بالمعالم المأتميّة.هنا، تحيل الصدفة والدلفين التي تمسك لؤلؤة في فمها، على ما يبدو، إلى الإلهة أفروديت، التي ولدت في صدفة. ثمّة قمّتا كوّة أخريان تتألفان من العناصر نفسها ويتوسّط مركزهما صليب يحيل بالطبع إلى سياق مسيحيّ.[رقم الجرد ٦٥١٩ و ٧٠٦٥].
تبنّى فن الأيقونات للديانة الجديدة الصدفة مع أو دون صورة الدلفين، ولذا كانت تزدان بها العديد من الكوّات في الكنائس القبطيّة.

س.ع.الـ ـ ش.

١٥٩
نحت ناتئ مع قنطور [حصان برأس إنسان] يركبه عازف ناي

مصر، القرن السادس،
كلس،
٤٢×٤٧سم
القاهرة،المتحف القبطي،
٥٩٢٣

يتوسط الإطار المزدان بنقوش مشبّكة عريضة قنطور. في كف يده اليسرى المقلوبة،وضعت سلّة فواكه منمنمة بينما يمسك بيده الأخرى شيئا مكوّعا قد تكون عصا معقوفة [منسأة.] يركبه طفل يدير رأسه ليعزف على ناي تماثليّة الشكل. هذه الآلة الموسيقيّة معروفة في مصر منذ العصر الإغريقي. ويحتفظ متحف اللوفر بنموذج من النوع التماثلي، مصنوع من القصب، عثر عليه في أنتينويه. [الكتالوج٢٨٣].
والمعلوم أنّ صورة القنطور المستوحاة من المواضيع الأسطوريّة دارجة في المنسوجات [الكتالوج ٢١١,١٥٦] ولكنها نادرة في النحت. وحين تمثّل الصورة طفلا ، يمكنها أن تذكّرنا ،في الحال هذه، بتاريخ تربية "أخيل" على يد القنطور"شيرون".



١٥٩

سي.ج.

١٦٠
قلادة: أفروديت في الحمام

مصر، القرن الرابع/السادس،
كتّان باللون الطبيعي والصوف،
٢٣×٢٥ سم
قطر القلادة:١١سم
باريس، المتحف الوطني للعهد الوسيط، حمامات وفندق كلوني،
سيل ٢٢٤٥٣
تم اقتناؤها عند وصيّة م.جيران، ١٩٤٨.
المرجع: أ.لوركان، ١٩٩٢، رقم ٢٥، ص.٩٨/١٠١

تحيط بالرسم المركزي لهذه القطعة الرقيقة والجميلة زخرفة دائريّة مؤلّفة من تشابيك زهريّة وقلائد صغيرة مزدانة بصور جانبيّة لرجال ونساء. نميّز على القطعة أفروديت/فينوس، إلهة الحب والجمال وهي تقرفص. عولجت بالصوف الأرجواني. تخرج من الماء عارية وتبرم شعرها بيدها اليسرى بينما يلف ذراعيها غطاء دون أن يحجب عن الأنظار جسدها الممتلئ الذي يبرزه خيط بالألوان الطبيعيّة.أما أسلوب القلادة ذات الزخرفة الهلّينية العاديّة فلا يزال "كلاسيكيا" للغاية.

ج.أ.



١٦٠



١٦١

١٦١
أفروديت(؟)

أهناسيا المدينة
القرن الخامس
كلس،
٣٨×٣٥×٢١سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٣٥٨٦
المرجع: ر. حبيب، ١٩٦٧، ص.٣٠
رقم ١٣

مصدر القطعة المعروضة هنا زخرفة كوّة فقد إطارها. صورة الشخص جبهية. الوجه كبير جدًا وكذلك العينان اللوزيتان، بينما الفم المبتسم صغير. أما الشعر المغروس فوق قوس الحاجب مباشرة فمهيَّأ على شكل خصلات تماثليّة ترسمها خطوط موازية. تشكّل التسريحة المزخرفة نوعا من الإكليل ينتهي على جانبيه بخصلة موجّهة نحو الخارج. الأذنان محمّلتان بقرطين ثقيلين.
أما الصدر المجسّم تجسيما سطحيًا فمزدان بعقد كبير، هو عبارة عن نوط مدوّر، قلادته المركزيّة محاطة بورق الورد، يتدلى من سلسلة مؤلّفة بالتناوب من لآلئ بيضويّة ومزدوجة المخروطية. يسمح لنا العقد بالتعرّف على هويّة المرأة إذ يشكّل رمزا من رموز أفروديت.
أما الذراعان المفقودتان فقد كانتا على الأغلب مفرودتين لترفعا حجابا، كما هو الحال بالنسبة لنحوت أخرى تمثّل هذه الإلهة.

س.ع.الـ ـ ش.



١٦٢ أ



١٦٢ ب

١٦٢ أ وب
منسوجتان مربّعتا الشكل تحملان صورة طفلين يمثلان إله الحب (پوتو).

مصر، القرن الرابع/الخامس، منسوجة من الكتّان والصوف، ١٩,٥×٢٠ سم و٢٢,٦×٢٤,٤ سم
موسكو، المتحف الوطني للفنون الجميلة أ.س. بوشكين،أي١أ،٣٣٧ وأي ١ أ ٥١٨٤
مجموعة قديمة ف.ج بوك ٣٣٧،مجموعة قديمة ف.س، جولينيشيف ٥١٨٤
المراجع: ر. شورينوفا، ١٩٦٧، رقم ٢٦، ل.كيبالوفا، ١٩٦٧، ص.٥٤/٥٥

هذان المربّعان هما نسختان من قطعة نسيج واحدة، يحتفظ متحف الإرميتاج في سان بطرسبورج بجزء ثالث منها. حافة المربّع مؤلّفة من ثلاثة شرائط أحاديّة اللون ومن شريط مزخرف بخط من اللآلئ. يتوسّط الخلفيّة الداكنة طفل عار يرمز إلى الحب، يتناثر شعره الكثيف المتموّج حول هالة منيرة، أمّا ريش جناحيه الأزرق فدقيق ومفصّل. يهفهف معطفه الأخضر في الهواء. يحمل الطفل على اليسار تاجا يتجاوز حدود الإطار وكذلك هالته.
الطفل الرامز إلى الحب والمحفوظ في متحف «الإرميتاج» شبيه به لكنّه يحمل كأسا، تماما كالطفل الثاني المصوّر هنا مديراً وجهه إلى اليمين.
والمعروف أن صورة الطفل الرامز إلى الحب رومانية الأصل، ولم يتخلّ عنها الحائكون المصريون بل طوّروها وفقا لذوق عصرهم. هنا، ينتمي التصوير إلى المدرسة «الطبيعيّة» حيث المعطف هفهاف، فاتح اللون في الأطراف، داكن لدى ملامسة الجسد. على الرغم من أن الرسم يعود إلى عصر قديم.

س. هـ.



١٦٣

١٦٣
جزء من ستارة

مصر، القرن الرابع ـ الخامس
منسوجة من الكتان والصوف، ٢٥×٣٨ سم
القاهرة، المتحف القبطي، ٧٦٩٠

هذه القطعة جزء من منسوجة أكبر منها بكثير، كانت تستعمل ستارة لنافذة أو جدار. وهو مزين بصورة الطفل «پوتو»، الذي نرى ثلاثة أرباع وجهه، مرتدياً إكليلاً طويلاً من الزهور الوردية. وحين نقف أمام الطفل، نراه عاري الجسد إلا من معطف أحمر يغطي كتفيه من الخلف. وقد صنع جناحاه الصغيران من الصوف الأزرق بتدرج في الألوان.
في المنسوجة الأصلية، يفترض أن عدة أطفال «بوتي» يحملون إكليل الزهور وهم في وضعيات مختلفة. وهو ما نلاحظه في ستائر أخرى عثر عليها وهي في حالة أفضل (القطع التي نراها في «متحف النسيج» بواشنطن، مثلاً. رقم الجرد : ١١٨،٧١). وقد وضعت بين هذه الشخوص سلال من الفواكه على أرضية من أوراق الشجر. ويحمل الجزء المعروض عنها سلّةً جيدة الحفظ جزئية، فيها عنقود عنب ممتلئ.
إن موضوع هذه القطعة النسيجية شبيه بالقطعتين المربعتين المحفوظتين في متحف «بوشكين» في موسكو (الكتالوج ١٦٢ أ و ب)، لكن أسلوب الرسم مختلف. فصورة الجسم في منسوجتنا (لاسيما الذراعان) أقل دقة منها في قطعتي المتحف الروسي، كما أن هذه الصورة غير دقيقة التجسيم وألوان الجناحين والمعطف ذات تدرج أقل رهافة وإتقاناً. يدل هذا التباين في الأسلوب على أن قطعتنا هنا أقدم من المربعين المذكورين.

س. ع. الـ ـ ش.


١٦٤


١٦٥ أ


١٦٥ ب

١٦٤
إفريز منقوش برسم يمثل ملاكين يحملان صورة نصفية.

مصر، العصر البيزنطي
خشب،
١٥×٥٩ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٧٢٢٣
المرجع: ر. حبيب، ١٩٦٧، ص. ٧٠ رقم ١٥٥ وصورة ٤٠

تمثل هذه القطعة من إفريز ملاكين يقفان بين عمودين حاملين إكليلاً يحيط بصورة نصفية، ربما كانت لأحد القديسين. إلى اليسار، ثمة بطة تتحرك بين الأعشاب، وهو مشهد نيليّ مألوف.

م ـ هـ . ر.

١٦٥ أ و ب
أفاريز بنقوش تمثل مشهداً نيلياً

مصر، العصر البيزنطي
خشب،
٢٠×٩٥.٥ سم
و ١٧×٨٢ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٧٢١١ و ٧٢١٤
المراجع: ر. حبيب ١٩٦٧، ص. ٧١ رقم ١٦٠ و صورة ١٨٧، ن. س. عطا الله، (س. د.)، الجزء ٢، ص٦٨، ٦٩، ج. جبرا، ١٩٩٣، ص.٩٥

تعبر إحدى هذه القِطَع عن أجواء النيل من خلال تمساح يتحرك بين زهور النيلوفر وزهرة لوتس وردية عملاقة نتعرف عليها بفضل تويجها المليء بالبذور. إلى اليمين، مشهد مبتور يبدو أنه يقع بين عمودين لهما ستارتان مفتوحتان. كذلك نرى في هذا المشهد ساقيَ شخص من المحتمل أنه يسبح أو يحمل إكليلاً يتوِّجه تمثال نصفي أو شيئاً ما. ويبدو قبالته شخص آخر (الكتالوج ١٦٤). هذا المزج بين الأساليب الأيقونوغرافية مألوف في هذا النوع من الأفاريز المستخدمة في الزخارف المعمارية. كانت المشاهد النيلية شائعة في العصر الروماني وامتدت فيما بعد إلى سائر أنحاء الإمبراطورية باعتبارها تمثل عالماً غرائبياً متعدد الأشكال.

في القطعة الثانية، نشاهد تمساحاً يتحرك (؟)، وأسماكاً وبطة بين النيلوفر واللوتس. وقبل ذلك بثلاث آلاف عام، تناول النحّاتون هذا الموضوع ببراعة وحيوية مماثلتين.

م ـ هـ. ر.


١٦٦

١٦٦
لوح يمثل الحياة النباتية والحيوانية في النيل

مصر، القرن الرابع/الخامس
خشب، حفر، رسم،
٣٢×١٦٤ سم
سان بطرسبورج، متحف «الارميتاج»،
١٠٢٩٦
حمل هذا اللوح من مصر «ف.ج. بوك» عام ١٨٩٨
المراجع : أ. ل. ماتسوليفيتش. ١٩٢٩، ص. ١٤، ك. س. ياپونوڤا، م.أ ي. ماتييه، ١٩٤٠، ص. ١٢٦، أ. واي. ياكبوفسكي، ١٩٣٧ كراس ١، ص. ١١، م. ج. بيستريكوڤا، ١٩٨١، كراس ٤٦، ص. ٥٠، ٥١، كذلك، ١٩٩٠، ص. ١٨٢

يمثل هذا اللوح ذو النقوش النافرة المتميز بتقشف ملحوظ مشهداً نيليًّا يحمل رسوماً تقليدية. من اليسار إلى اليمين، تتوالى بطتان وتمساح وخرتيت وسمكتان وطيور مائية. في الجانب الأيمن من اللوح، نرى مقياساً لمنسوب المياه في النيل، وهو شبيه بالمقياس المستعمل في جزيرة «الروضة» في القاهرة والذي تدل حروفه على مستوى ارتفاع ماء النيل. وحين يغمر الماء هذا المقياس، يكون ذلك دلالة على موسم طيّب. وتنتمي رسوم اللوح إلى المدرسة «الطبيعية»، حيث نرى الطيور والأسماك والنباتات منقوشة باختزال معقد وبتراكب واضح. هنا، لا تكتفي صور الطبيعة النيلية بتكرار خصائص فن التصوير في مصر القديمة، بل تحتفظ بالرموز القديمة الخاصة بالنيل وتطورها. كانت مياه النيل على مرّ العصور تعتبر مصدر الحياة في مصر. وليس من باب الصدفة أن يربط الكتاب المسيحيون في القرن السادس بين ماء النيل وماء الحياة.

أو.أو

١٦٧
منسوجة مزدانة بأسماك

أنتينويه، القرن الثاني/الثالث،
صوف،
١٣٨×٨٧ سم
مدينة ليون، متحف الأقمشة،
٢٨٩٢٧
حفريات أ. جاييه، ١٩٠٦،
المرجع: ج. فيال،
جي.بي.جوسبان،
١٩٨٣، ص. ٣١/٢٢

تلفت هذه القطعة الانتباه بسبب مهارة الحائك الذي استطاع أن يصنع المنسوجة دون قفا. والجدير ذكره أن متحف اللوفر يحتفظ بجزء من هذه المنسوجة. فهي بالفعل ذات جودة عالية من الوجه والقفا، يمكن أن نراها من الجانبين ولذا، يجوز تعليقها كستارة. أما استخدام تدرّج الألوان فقد سمح بتقليد بريق السمك في الماء وحركتها كما أعطى تجسيمها أثرا إيهاميًا لذلك البحر المليء بالسمك. كثيرا ما نقل الرسّامون وناقشو الفسيفساء هذه الصورة ، أكان في زخرفة الجدران أم أرضيات البيوت الثريّة.

م ـ هـ. ر.

١٦٨
نقوش قوس باب

«كوبتوس» ؟ العصر البيزنطي،
كلس،
٤٨×٣٣سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٨٠٠٢
اقتنى القطعة ج. ماسبيرو عام
١٩١١
المرجع :م ـ هـ. روتشوفسكايا،
١٩٩٨، ص. ٢٩١، رقم ٧

أعلى القوس مؤطّر بصف من القلوب المتداخلة ومحاط بلآلئ. ثمة مشهد للنيل يمثل صيّادا في مركبه يصطاد سمكاً كبيرا وبطتّان مختبئتان في دغل من اللوتس الزهري والنيلوفر. من المحتمل أن القوس الذي يحتفظ به متحف اللوفر (كتالوج١٦٩) وكذا النموذج المحفوظ في «المتحف البريطاني» (جرد ١٥٣٨) ينتميان إلى مجموعة واحدة. بالفعل، اقتنيت هذه القطع حوالي عام ١٩١٠، ومن المحتمل أن يكون مصدرها مقبرة جماعية تقع بجوار مدينة «كوبتوس» في صعيد مصر. هذا وتنتمي صور آلهة المياه (النيل والمواضيع المائيّة) إلى السجل الجنائزي الأكثر شيوعاً والتي نجدها في الزخارف الصدفية.

م ـ هـ. ر.



١٦٨

١٦٩
نقوش على قوس باب

كوبتوس ؟
العصر البيزنطي
كلس،
٤٥×٢٠.٥ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
أي ١٧٠٨٣
هذه القطعة اشتراها «ر. ڤيل» و «أ. ريناك» من «م. كازيرا» عام ١٩١٠، وأهدياها إلى متحف اللوفر عام ١٩١١.
المرجع : م ـ هـ. روتشوفسكايا،
١٩٩٨، ص ٢٩١-٢٩٢، الصورة ١٠
معرض : مدينة ليون، ٢٠٠٠، رقم ١٧٩

حُفِرَت أسفلَ هذا القوس صورة تمثل رجلاً وامرأة يداً بيد. على كتفي جسد الرجل العاري معطف، وهو يبدو على وشك المشي. أما المرأة (المصورة من الوجه) فإنها ترتدي عباءة طويلة وتقف في وضعية سكون، وعلى ذراعها غلالة. نتعرف في الصورة على «أورفيوس» و «أوريديس». تقول الأسطورة إن أورفيوس حصل من الآلهة على إذن باسترداد زوجته «أوريديس» من الجحيم، بعد أن لدغتها الأفعى. وقد صوَّر النحَّات أورفيوس ملتفتاً نحو زوجته قبل أن تندثر إلى الأبد في عالم الموتى. في الجزء الأسفل من الصورة، ثمة مشهد للنيل منقوش بأسلوب تخطيطي مبسط : نرى طائراً يحطُّ على عظّاءة وسط أزهار اللوتس الوردية. على مستوى وصلة العقد، يبدو لنا ما يشبه رأس سمكة. أما حنية القوس، فهي مزخرفة بصفّ من القلوب المتداخلة المحاطة باللآلئ. (الكتالوج ١٦٨).

م ـ هـ. ر.

١٦٩



١٦٧

١٧٠
شريط يمثل شخوصاً
«ديوينسية»

مصر، القرن الخامس
منسوجة من الكتان والصوف،
١٤٧×٢٦ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
أ.ف ٥٥١١

المرجع: پ. دو بورجيه، ١٩٦٤ ص٢٧، م ـ هـ. روتشوفسكايا، ١٩٩٠، ص. ١٢٣

خمسة شخوص رُسِموا بالأسود على خلفية فاتحة اللون. وقد رسمت التفاصيل وفقاً لتقنية مكوكية خاصة بالمنسوجات المصرية. يحمل هؤلاء الشخوص عصا معقوفة وفأساً ذات حدّين وجلجليات، مما يجعلهم يشبهون شخوصاً ديونيسية. وهو موضوع طالما لم يسأم الحائكون المصريون من تكراره. أما إطار الشريط، فهو زهور ملونة بوسعنا رؤيتها بالتناوب من الأمام ومن الجانب. ويمثل هذا الإطار مفارقة واضحة مع سواد الشخوص المرسومين داخل الشريط. وكان هذا الشريط المتميز بطابعه الزخرفي الأكيد يزين قطعة قماشة أكبر بكثير من مساحة الشريط ذاته. ولعلها كانت تستعمل في تغليف الأثاث المنزلي.

ر. ك.

١٧٠

١٧١
نقش بارز يصور مشهداً رعوياً.

مصر، العصر البيزنطي
خشب منحوت يبرزه الطلاء،
١٠١.٥×٢٩ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٧١٨١
المرجع: ر. حبيب. ١٩٦٧، ص. ٧٢، رقم ١٦٣، صورة ٤٢

تتسع قطعة الإفريز هذه كلما اتجهنا نحو الأسفل، مما يوحي بأنها مأخوذة من زخرفة خاصة بقطعة أثاث. ويتألف الزخرف من غُصنيَّة محملة بزخارف نباتية وطيور وراع. يقطع هذا الراعي بمنجله غصناً متعرجاً. وكانت هذه المشاهد الريفية شائعة الاستعمال في تزيين القطع الفنية منذ العصر الروماني وحتى العصر الإسلامي. وذلك بغضِّ النظر عن التقنيات المستعملة. وكان إبراز القطع الفنية بواسطة التلوين طريقة مثلى لإضفاء مزيد من الرونق على المنحوتات الخشبية أو الحجرية على السواء.

م ـ هـ . ر.

١٧١

١٧٢
نقش نافر يمثل شخوصا ريفيين

مصر، القرن السادس
كلس مدهون،
٧٧×٢٤ سم
موسكو، المتحف الوطني للفنون الجميلة،
أ.س. بوشكين،
١، أ١ ٥٨٣٦
اقتناه ف.س.جولينيشيف في الأقصر عام ١٨٨٨،
التحق بالمتحف عام ١٩١١
المرجع: و ، دي جرونيسين، ١٩٢٢ لوحة ١.٦٣
معرض: موسكو، ١٩٧٧، ص.١٤٧، رقم ٢٧٢



١٧٢

يتألَّف الجزء المعروض هنا من صفّ من القناطر ترتفع على أعمدة. تتزخرف كل ركنية بين عقدين بزخارف زهريّة. يقف شخص أسفل كل قنطرة من القناطر الخمس المتبقية. تحيط برأسه هالة وهو يرتدي جلبابا بحزام مستورا تحت معطف أحيانا.
أما الشخوص المصوّرون فيحملون جميعا رموزا مختلفة. نرى مثلا من اليسار إلى اليمين: سلّة يخرج منها الشخص بذورا لينثرها، وحمّالة مزدوجة معلّقة عليها بطوط وقضيبا[؟] وكأسا[؟] أما الرمز الأخير فمتلف للغاية. يذكّرنا هذا الترتيب ذلك الذي ورد في بعض المنسوجات [متحف بروكلين، مؤسّسة أبيج في سويسرا] وقد يمثّل صورا رمزيّة للمواسم أو الشهور.

س.هـ.



١٧٣

١٧٣
لوح يحمل حيوانات

كوم إشجو، نحو ٦٠٠
خشب،
٣٥×٢٦ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
١٠٥١٩
حفريات جي. إي.كويبل، ١٩٠١
المراجع: ج.سترزيجوفسكي،١٩٠٤، ص. ١٥٣/١٥٥، ج.جابرا، ١٩٩٣، ص. ٩٩

كان هذا اللوح ينتمي في الأصل إلى أحد أضلاع صندوق مربّع الزّوايا ذي أقدام عالية وكان مشّكلا من ألواح تجمع بينها دسر خشبية. كان ضلع واحد من الصندوق مزخرفا فحسب زخرفة فخمة. يبدو أنّ اللوح المعروض هنا كان يؤلّف الجزء المركزي من الصندوق بينما اللوحان الجانبيان كانا مزخرفين بمعيّنات ذات الزخارف الزهريّة والأوراق. أما بقيّة الألواح وكذا الأقدام فكانت تبرزها شرائط دقيقة من اللآلئ والأوراق والقلوب.

إن موضوع صراع الحيوانات، كالأسد الذي يفتك بالأرنب هنا، كان دارجا في الشرق ولقي رواجا كبيرا حتى القرون الوسطى، في الشرق كما في الغرب. أما الأوراق المرسومة فتسمح في آن معا بإدراج المشهد في بيئته الطبيعية وبإضفاء عمق للصورة. وحين لقي جي. إي كويبل هذا الصندوق في بيت، ظنّ أنه صندوق للملابس، بمثابة خزانة.

م - هـ .ر.



١٧٤

١٧٤
جزء من إفريز نقشت عليه حيوانات

منيه، القرن السابع،
كلس،
٣٤×٦٩×١٥ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٧٩٩٩
المراجع: أو. مونري دي فيلار، ١٩٢٣، صورة ٥٩،ج. دوتوي، ١٩٣١، لوحة ٦٩ب

ثمّة أسدان إلى اليسار، من السهل التعرّف عليهما فضلا للبدتيهما، وهما يطاردان غزلانا. نلاحظ حيوانات أخرى أصغر حجما تملأ الفراغات. في الخلفية، نشاهد عناصر نباتية تشير إلى حرج أو غابة. وبالرغم من الأسلوب الدقيق والمنمنم للحيوانات وغياب الرسم المنظوري، فإن النحّات استطاع أن يضفي انطباعا شديدا بالحركة . تجدر مقارنة هذا الإفريز الذي يشكّل في حد ذاته مثلا لتطوّر موضوع كلاسيكي، تجدر مقارنته من حيث أسلوبه باللوح الخشبي للصندوق [الكتالوج١٧٣].

س.ع.الـ-ش.



١٧٥

تحتفظ هذه المنسوجة المربّعة ، الدقيقة للغاية ، ببقايا من قماشة الكتّان التي كانت تندرج فيها.
أما خلفيتها الخضراء فمزخرفة وحافتها مزدانة بمشاهد نيليّة ذات واقعيّة ملموسة. تتناوب فيها الحيوانات والنباتات. يندرج المشهد المركزي في إطار دائري الذي يندرج بدوره في مربّع.
يقتل فارس راكب على حصان واثب، حيوانا برمحه، قد يكون نمرا، بسبب فروه المبقّع.ولم يأل الحائك جهدا في رسم قطرات الدّم التي تتدفّق من الجرح.
إذا كانت هذه الصورة دارجة جدًا في الأقمشة القبطية، فإنّها تتسم هنا بدقّتها وديناميّتها وتوازن عناصرها.
بالإضافة إلى هذه الملاحظات الأسلوبيّة، هناك جودة التنفيذ الذي يستعين بتقنيات شتّى لتجسيم الصور على أفضل نحو.
فضلا عن ذلك، فإن استعمال الحرير بكثرة يجعل هذه القطعة فريدة من نوعها.فالحرير نادر في مصر ولا سيّما حين يستعمل مع الكتّان والصوف وتضمّ لتقنية النجاد.
هذا وتمّ جرد عشر قطع ، عثر بينها على ثلاث منسوجات مربّعة مماثلة محفوظة في بوسطن،وروما ولندن، رسم عليها فارس كذلك ولكن في هيئة مختلفة وفي خلفية تميل إلى الزرقة.

س. ج.

١٧٥
منسوجة مربّعة رسم عليها فارس

مصر، القرن السادس، [؟]
كتّان، صوف وحرير،
١٢,٨×١٢ سم
باريس، متحف الموضة والنسيج، مجموعة الاتحاد المركزي للفنون الزخرفيّة،
١٤٦٣٣
اقتنيت عام ١٩٠٧،
المرجع: ف. كارنو، ١٩٣٤،
سي.جيرووار [قيد الإصدار]



١٧٦

١٧٦
قلادة بفارس

مصر، القرن السابع/الثامن،
منسوجة من الكتان والصوف،
١٩,٧×١٩,٧ سم
موسكو، المتحف الوطني للفنون الجميلة، أس، بوشكين،
أي، ١أ ٥١٧٥
مجموعة قديمة
ف.س.جولينيشيف
المرجع: رشورينوفا، ١٩٦٧، رقم ١٧٩
معرض: موسكو ١٩٧٧، رقم ٣٧٢

يتألّف إطار هذه القلادة من تشابكات ملوّنة. صوّر فارس في الخلفية ذات اللون الأحمر اللامع. وهو يحمل حربة طويلة. أما حصانه الفاتح اللون فقد أسرج بسرج فخم. يقف أسد بين قدميه الأماميتين له لبدةكثيفة خضراء ، يفتح فمه مهدّدا. يتبع الحصان كلب ذو فرو متّسخ وعقد أحمر. ثمّة حيوانات أخرى حول الفارس، تبرز من الخلفية الحمراء. نرى ثعبانين وعصفورا. تشير ملابس الفارس إلى أصله الشرقي. بالفعل فهو لا يرتدي العباءة القصيرة ولا الدرع الروماني التقليديين إنّما لباس ذو أكمام طويلة وبنطال من النسيج الفاخر، الأخضر الفاتح، والمزخرف بمربّعات صغيرة رصاصيّة اللون.
أما معطفه الهفهاف فهو أخضر قاتم مزدان بمزخرفات صفراء . ثمّة تأثير بيزنطي ساساني في هذه الصورة التي تمثل فارسا هيلينستي الأصل ، غالبا ما يكون قنّاصا. إلا أنّ وجود الحيوانات في دائرة ولا سيّما الثعبانين، رمز الشر، تشبّه هذه الصورة بتلك التي نجدها على النقوش السحرية الغائرة المسمّاة" بأختام سليمان" [الكتالوج ٩٧].

س. هـ .



١٧٧

١٧٧
قطعة منسوجة رسم عليها فارس

مصر، العهد الإسلامي،
نحو القرن الثامن أو التاسع
كتّان وصوف،
٤٤×٩ سم
القاهرة، متحف الفن الإسلامي،
١٥٥٤٨

بالرغم من ثغرات المنسوجة المعروضة هنا فإنّه من السهل التعرّف على موضوعها: فارس يتنقل على حصانه، في خلفية حمراء مزركشة بالنباتات. لم نتبيّن سوى رأسي الرجل والحيوان. أمّا الحيوان ذو الفرو المبقّع الواقف خلف الفارس فلعلّه نمر مدرّب للصيد [يبدو وكأنّه يرتدي عقدا]، إلاّ إذا تعلّق الأمر بفريسة رسمت كما اتّفق بسبب ضيق المكان. وفي الأنسجة القبطية ، كثيرا ما تتكرّر تقنية المنسوجة هذه والمواد المستعملة وكذا الموضوع المعالج. ألفها الفنّانون المسلمون المعروف عنهم أنّهم أحبوا معالجة مشاهد اللهو الأرستقراطي مثل الصيد، على دعائم مختلفة مثل الخشب والعاج والخزافة أو المنمنمات.
تشير تسريحة الصيّاد وعقد الحيوان والشرائط المتطايرة فوق عفرة الحصان إلى تأثير الفن الساساني. وبالفعل، كان الفرس يتذوقون مثل هذه المواضيع وكثيرا ما استعملوها وروّجوها.

د.ب.





١٧٨

بدت على خلفية حمراء رائعة صور تبدو مستقلة عن بعضها. في الأسفل، يوجّه فارس حصانه نحو اليسار وفي الوسط، رسم طائر ذو ريش فخم يذكّرنا بالطاووس أو بالديك، يمسك في منقاره بسلسلة تتدلى منه وفوق الطائر، نرى شخصا واقفا إلا أنه ينبغي أن ندير القطعة على محورها مسافة ربع دورة لرؤيته في الوضع الصحيح. نثرت بعض الورود في نطاق المنسوجة لتملأ الفراغات. يؤطر القطعة النسيجية خط من الكتابة المتكررة في الأعلى والأسفل.

تشهد القطعة على التفاعل بين الحضارتين القبطية والإسلامية في مصر. فالتقنية المستعملة وكذا المواد وصورة الفارس تندرج في الفنون القبطية . يشير الفارس إلى صياد أو إلى راع مقدّس. أما الفارس في الفن الإسلامي فيظهر في المشاهد المتعلقة بفن الصيد أو المشاهد الحربية. في الوقت الذي ينحدر موضوع الطائر أو الحيوان الذي يمسك بشيء في منقاره من أصول فارسيّة. انتشر فيما بعد في الدول المجاورة للإمبراطورية الساسانية وبلغ مصر البيزنطية قبل أن يتبناه الفاتحون العرب في تلك المنطقتين. وبالتالي جعله المسلمون رسما زخرفيا بينما رأى فيه الأقباط رمزا مسيحيًا؛ إذ إن الشيء المصوّر في منقار الطائر غالبا ما يكون صليبا ذا عروة أو مبخرة ، كما عثر على ذلك على خزفية في النوبة.

أما الكتابة فهي العربية التي أصبح يتكلّمها المصريون ابتداء من القرن الثامن. هذا وكان المسلمون يعجبون بالأقمشة القبطية التي تجاوزت شهرتها حدود مصر لتشمل بقية الدول. فأنشؤوا بدورهم فنًا نسيجيا مستلهمين من المواد والتقنيات والصور التي طوّرها الأقباط منذ زمن طويل.

د.ب.

١٧٨
منسوجة بكتابات عربية

مصر، العصر الإسلامي،
نحو القرن الثامن
كتّان وصوف
١٢×٢٢ سم
القاهرة، متحف الفن الإسلامي،
١٣٢٢٣



١٧٩ أ

١٧٩ أ و ب (غير موجودة)

أسفل عباءة طبعت عليها قلائد لمنسوجة تروي قصّة يوسف الصدِّيق

أخميم[؟]
القرن الثامن/ التاسع
كتّان وصوف
٥٦×٩٨ سم
باريس، متحف الموضة والنسيج، مجموعة الاتحاد المركزي للفنون الزخرفية
٢٣٣٧ و٢٩١٦٣
اقتنيت عام ١٨٨٦

ثمّة آثار تدريز على جانبَي هذه القطعة الكبيرة من الكتّان التي طويت حافتها السفلى سنتيمترين. تمّ خياطة قلادتين مماثلتين على شكل تناسقي في خلفية حمراء تحيط بها حافة مزخرفة بغُصْنيَّة منمنمة. نتبيّن ثماني صور حول قلادة مركزية رسم في قلبها شخص. تكفي هذه العناصر للتعرّف على حقبة من حكاية يوسف الصديق. ولأنّه جرى تبسيط تفاصيل قصّته فلا يمكننا أن نفهم سوى بعض مشاهدها: ففي وسط القطعة مثلا يتعلّق الأمر بحلم يوسف الثاني، وفي الجزء الأعلى منها، بيعقوب الذي أرسل يوسف إلى "سيشيم" وفي الجزء المقابل له " رأوبين" يقف على البئر. تنتمي هذه القطعة إلى سلسلة متناسقة تروي نماذجها المكتملة، لا سيّما تلك المحفوظة في متحف بوشكين، [الكتالوج ١٨٠] حوادث للحكاية التوراتية. وبفضل تحليل بالكربون ١٤ لنسخة محفوظة في مجموعة خاصة فلامنكية ، استطعنا تأريخ هذه القطعة بين القرن الثامن والعاشر، الأمر الذي لا يتعارض مع أسلوبها.

س. ج.



١٨٠

١٨٠

قلادة منسوجة تروي قصّة يوسف الصدِّيق

أخميم [؟]
القرن الثامن/ التاسع
كتّان وصوف
القطر بين ٢٧ و٢٩ سم
موسكو، المتحف الوطني للفنون الجميلة
أ. س، بوشكين
٥١٧٤
مجموعة قديمة ف.س.جولينيشيف
المرجع: ر. شورينوفا، ١٩٦٧
رقم ١٨٣، صورة رقم ٩٨؛
ج.فيكان، ١٩٧٩، ص.٩٩، صورة١
معرض: إيسين، ١٩٦٣، ص. ٤٤٩
رقم ٦٢٠

تصوّر هذه القلادة تسعة مشاهد مقتطفة من الفصول الأولى لقصّة يوسف في نهاية كتاب " سفر التكوين"[سفر التكوين ٣٧، ٩-٣٦].
تبدأ سلسلة الحوادث بالقلادة المركزية التي تمثّل حلم يوسف الثاني حيث يبصر القمر والشمس وإحدى عشرة نجمة تسجد أمامه. وتتواصل مع مشهد يعقوب الذي يأمر ابنه بالالتحاق بإخوته الذين ذهبوا لإرعاء مواشيهم في "سيشيم". وفي المشهد التالي، يلتقي يوسف بإخوته وهو لايزال يلتفت إلى أبيه. ولا نتبيّن في الصورة سوى أخ واحد. أما المشهد الرابع فيبيّن يوسف وهو يخرج من البئر حيث تمّ رميه فيه. وفي المشهد الخامس، نرى إخوته يبقّعون عباءته بدم تيس ويبيعونه لتجّار إسماعيليين. وهكذا يقف أحد الإخوة على البئر الفارغة متحسّرا. أخيرا، يقاد يوسف إلى مصر ويُباع إلى فوطيفار، قائد حرّاس الفرعون.
نجد سلسلة هذه المشاهد المنمنمة في قلائد عديدة [الكتالوج ١٧٩] ولربّما كانت تستعمل في زخرفة الملابس كما تشهد على ذلك عباءات متحفَيْ لندن وبرلين.
وفضلا لهذه الرسوم الموحّدة، تتّسم مختلف الأنسجة بسمات طرازية ولونية مشتركة، مثل الخلفية الحمراء. هذا وبيّنت دراسة قام بها ج. فيكان عام ١٩٧٩، أنّ التزويق والمنمنمات الملوّنة تشكّل قاعدة هذه الأعمال. وأيا يكن الأمر، فإنّه من النادر معرفة أصل هذه القطع، ولذا تزوّدنا قلادة متحف موسكو بمعلومة مهمة حين تذكر مدينة أخميم منشأ لها وإن كان ذلك من باب الافتراض، فالقطعة تتطابق مع معلومة زوّدتنا بها أنسجة بروكسل ولندن وباريس [الكتالوج ١٧٩].

س.هـ .


١٨١


١٨٢

نحتت هذه القطعة شبه الدائرية على شكل صدفة منمنمة تزدان بلؤلؤة في طرف كل قويسة. تذكّرنا هذه المعالجة الزخرفية بذنب الطاووس المبسوط. وكثيرا ما نجد هذا الرسم في قمم الكوى . يحتلّ مركز النحت صليب. هذا ويتلاءم مزج الرمز المسيحي بالصدفة ذات الأصل الفرعونى والتي سرعان ما تمّ تبنيها في الفن المسيحي، يتلاءم مع المساحات المكوّرة، فالنحّات القبطي كان يعتاد التعامل مع قمم الكوى الهندسيّة والرسوم التي كان ينحتها على السواكف أو الشواهد.

س.ع.الـ ـ ش.

١٨١
نحت غائر بصليب

مصر، العصر البيزنطي، [؟]
كلس،
٢٧×٣٢ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٦٥٢٩
المرجع: ن، س،عطا الله
الجزء الثاني، ص. ٢١/٢٠

تروي قصة العبرانيين الثلاثة المقتطفة من كتاب دانيال الثالث رفض هؤلاء عبادة آلهة أخرى غير الرّب الواحد. فحكم الملك: نبوخذ نصر: بإلقائهم في أتون ملتهب وسينقذون من النار مع ظهور ملاك أرسله الله إليهم.
كثيرا ما عولج هذا الموضوع في فن المسيحيين الأوائل والفن القبطي والفن النوبي. أما في الغرب فعكف الفنانون على تصوير سلسلة الحكاية بأكملها واصفين مثول العبرانيين الثلاثة أمام الملك ورفضهم عبادة التمثال ثمّ إدانتهم وتعذيبهم. نلاحظ أنّ الفنانين النوبيين والمصريين مثّلوا خاصة اللحظة التي ينقذ فيها الملاك المعذبين. وهذا دليل على أنّ موضوع الإيمان في الله والخلاص هما المذكوران في هذه الصورة: فالعبرانيون الثلاثة الماثلون في هيئة المصلين، يرتدون عادة ملابس شرقية [عباءة قصيرة بذيل وقبّعة] ومعطفًا فضفاضًا.
أما الملاك الذي نزل في الأتون وغير الممثّل هنا، فيحمل عصا كبيرة يخمد بها النار.
رسم هذا الموضوع بتفاصيل مماثلة في الكنائس.

س.ع. الـ ـ ش.

١٨٢
نحت عليه مشهد ثلاثة عبرانيين في أتون

مصر، القرن السابع،
كلس،٨٣×٤٨ سم،
القاهرة، المتحف القبطي،٦٤٩٥
اقتناء
المرجع: م، رسار ديبيرج
١٩٨٧، ص. ١٤٥، صورة ٨

١٨٣

إن جبهية هذه المشكاة في حالة متردية وهي مزخرفة بغُصنيَّات وبصليب. تصور مشهد قربان إبراهيم (سفر التكوين ٢٢، ١-١٩).
نرى إسحاق يقف بالقرب من مذبح وطيء وهو عار ويداه مقيدتان خلف ظهره.يقابل والده الذي يستعد لرفع سكينه على ابنه فتبرز ذراع وتمسك بذراع إبراهيم .
تكمن أهمية هذه القطعة الأيقونية فى أهميتها الجمالية. ففي الصور واللوحات والقطع المنحوتة والمخطوطات المنمنمة، غالبا ما نرى يد الرب تبرز من السحب، من فوق رأس إبراهيم، لتضع حدا للقربان وتقترح الكبش ضحية محله.
فضل النحات القبطي صورة ذراع الرب خارجة من مخبئها، فوق رأس إبراهيم، بغية إيقاف حركة خادمه. فهل يجوز اعتبار ذلك ابتكارًا متعمدًا من الفنان أم استحالة مادية لوضع يد الرب فوق إبراهيم الذي يحتل فضاء الكوة بأكملها تقريبا أو التعليق اليهودي للفترات المتأخرة للنصوص القانونية؟.

س.ع.الـ ـ ش

١٨٣
قربان إبراهيم

مصر،القرن الخامس/ السادس،
كلس،
٨٢ ×٤٤سم
القاهرة،المتحف القبطي
٤٣٥٤
المرجع: م.هـ.سميكة،
١٩٣٠،ص١٢،جي ليبوفتش،
١٩٤٠



١



٢





١٨٤

عشرة ألواح لباب الكنيسة المعلقة في القاهرة

مصر، حوالي ١٣٠٠،
خشب الأرز
٣١×١٣,١سم
لندن، المتحف البريطاني ومتحف الآثار القديمة،
ملا ١٨٧٨، ١٢-٣، ١-١٠
المرجع: أو.م.دالتون، ١٩٠١
رقم ٩٨٦، ل.أ.هانت، ١٩٨٩
ص. ٦١/ ٧٧
معرض:هام١٩٩٦، رقم١٠٢ أ-د

هذه الألواح من خشب الأرز كانت في الأصل تزخرف جزئيا بابًا في كنيسة العذراء القبطية المعروفة باسم الكنيسة المعلقة. أربع منها مزخرفة بصليب مركزي كبير ذي الأطراف المورقة وبقلادتين تحتويان على صلبان أصغر حجما.أما الألواح الستة المتبقية فمزخرفة بمنحوتات تصور مشاهد من حياة المسيح.

١. ميلاد المسيح والتعبد: في الوسط ومن اليسار إلى اليمين، إنباء الرعاة والطفل في المغارة والثور والحمار والمجوس يتعبدون الطفل يسوع واثنان منهم يقدمان الهدايا. في الأسفل، نرى يوسف وهو يجلس بالقرب من حوض الطفل.

٢. التعميد والبشارة: في الأعلى، يظهر المسيح بين ثلاثة ملائكة ويوحنا المعمدان الذي بجلد حيوان. في الأسفل، يقترب الملاك من العذراء.

٣ . الدخول إلى القدس: في النصف الأعلى، نرى المسيح الراكب على حماره، تعلو رأسه هالة،وهو يبارك أهل القدس.

٤. الهبوط إلى الأرض: يساعد المسيح آدم وحواء على الخروج من مقبرة مفتوحة. وخلف المسيح، يقف الملك داود والقديس يوحنا المعمدان ونبي مجهول الهوية: الأرواح المنقذة. وفي الجزء السفلي من اللوح، تعيق الملائكة حركة الشيطان.

٥. الصعود: المسيح داخل هالة وقد خطفه ملاكان. نلاحظ أسفل اللوح العذراء والحواريين وملاكين.

٦. عيد العنصرة: في الجانب السفلي من اللوح،صورة لباب قاعة العشاء السري. تهبط حمامة من السماء على رؤوس الحواريين الاثني عشر المتحلقين حول المائدة.

يذكرنا الأسلوب المطبق في رسم هذه الألواح وكذلك مواضيعها بأعمال عديدة أنتجت في القرن الثالث عشر. منها: منبر أحد السلاطين الذي بني عام ١٢٩٦ داخل مسجد ابن طولون في القاهرة، وأيقونة تمثل صلب المسيح تعود إلى عهد الحروب الصليبية. وهي موجودة اليوم في دير القديسة كاترين في سيناء، بالإضافة إلى مخطوطات متنوعة: مخطوطة سريانية من عام ١٢٢٢ موجودة حالياً في دمشق (سورية، ١٢/٣) وتوراة الملكة كيران تعود إلى عام ١٢٧٢.

ك. إ.





٣



٤



٥





٦

١٨٥ أ و ب

ألواح رسم عليها قدّيسون

لعلّ المنشأ مصر
القرن الثالث عشر
خشب العنّاب وعاج
٧,٧×٢٣ سم
و٨,٢×٢٣,٥
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي ١٤٢٨٤ و إي ١٤٢٨٥
دون داريسي، ١٩٣٤
المرجع: م ـ هـ روتشوفسكايا ١٩٨٦، رقم ٣٥٧ ورقم ٣٥٨، ص.١٠٨، ١٠٩

يبدو أن اللوحين ينتميان إلى المجموعة نفسها، لعلّها كانت سياج خورس كنيسة أو أثاثًا كنائسيًا. ثبّتت فيها بواسطة مزالق أو لسينات، على شاكلة الأعمال الإسلامية. تشكّل كل قمة مثلّثة جبهية تكلّل رؤوس الشخوص. أما حافة اللوح فموطرة بعود من العاج مدموج في مزلق. الجدير ذكره أنّ تقنيات التصفيح والترصيع قديمة للغاية في مصر، ولا سيّما في الصناعة الخشبيّة حيث تفوّق الحرفيون. في العهد الإسلامي، واصل الأقباط استعمال هذه التقنية وأدخلوا فيها التقنيات التي ابتكرها الفاتحون.
في خلفية مزخرفة بالرسوم المتعرّجة التي تميّز الفن الأيّوبي، رسم قدّيسان لربّما كانا حواريين. أحدهما يحمل صندوقا أو كتابا والآخر لفيفة [؟].
إنّ هيئة الشخصين العامة وامتداد جسديهما ومعالجة ثنيات ملابسهما مماثلة لما نجده في الرسوم البيزنطية.

١٨٥ أ ١٨٥ ب

كما أن وقفة الشخصين المائلة قليلا تشير إلى أنّهما كانا يقفان بالقرب من العذراء أو من المسيح المصوَّريْن صورة تناظرية.

م ـ هـ .ر.

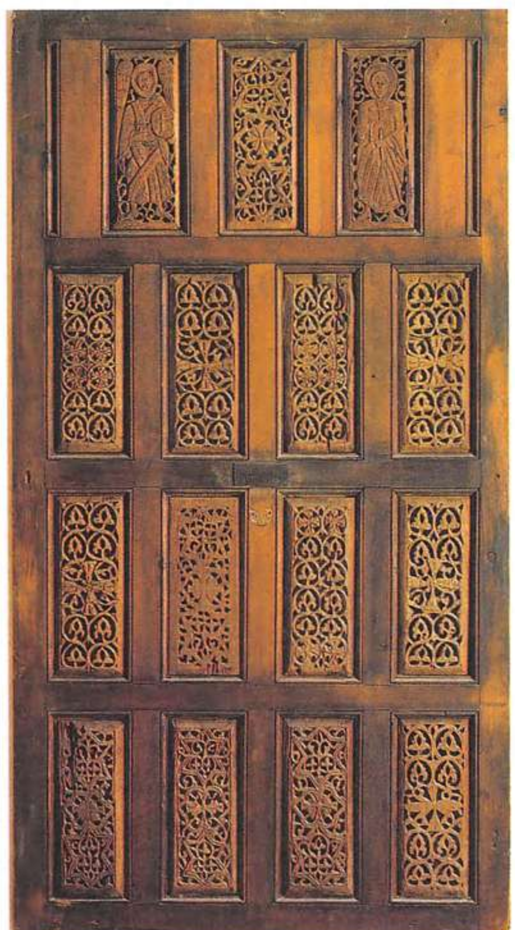
١٨٦

باب لكنيسة

كنيسة القديس مرقس في الرشيد
نهاية القرن الحادي عشر والثاني عشر،
خشب
١٥٠×٨١,٥سم
القاهرة، المتحف القبطي، ٤٥٧٠ إلى ٤٥٨٤
اقتني عام ١٩٣٨

يتشكّل هذا الباب من خمسة عشر لوحا مثبّتة في ركائز. ثلاثة عشر منها مزخرفة بتشبيكات زهرية تؤلّف رسوما هندسية أدرجت فيها سعيفات منمنمة وصلبان. بعضها مشكّل من مربّعات مفلوقة [ذات قويسات] ونجوم لها ثماني شعب مزخرفة هي كذلك بتشبيكات وصليب. والجدير ذكره أنّ تقنية النحت الغائر الذي يضفي للخشب طابع التخريم ظهرت في العصر البيزنطي ونفذها الفنانون المسلمون ببراعة فطبعت فنّهم. وبعد الفتح العربي، كان للحرفيين الأقباط تأثير كبير على نظرائهم المسلمين. كما أنّهم شاركوا في ورشات التعمير الكبيرة في الشرق الأدنى والشرق الأوسط [القدس، دمشق، مكة، المدينة] نظرا لشهرتهم في مجالي الصناعات الخشبيّة والنسيجيّة.
يتميّز اللوحان المزخرفان هنا بأسلوبهما المتقشّف. إلى اليسار، يظهر ملاك وهو حامل الكرة السماوية ويعلوها الصليب. يرتدي عباءة مغطاة بشارة رجال الدين.
إلى اليمين، يقف قدّيس شهيد [؟] يرفع الصليب. لربّما الباب المعروض هنا هو سياج خورس تزخر بأمثاله الكنائس الغنيّة. أما الشبه القائم بينه وبين أحد أَسْوجة كنيسة القديس عطارد في القاهرة فيجعلنا ننسبه إلى الفترة الفاطميّة.

م ـ هـ .ر.



١٨٦


١٨٧

١٨٧
قطعة من أثاث

مصر، العصر الثامن، التاسع
خشب
١٤,٥×٢٩ سم
موسكو، المتحف الوطني للفنون الجميلة
أ. س. بوشكين
أي، ٥٩٧٧أ١
اقتني في الأقصر عام ١٨٨٨ ثمّ حصل عليه من مجموعة ڤ. س. جولينيشيف عام ١٩١١؛
المرجع: و. دي جرونيسين، ١٩٢٢، لوحة٦٣، ٨

هذه القطعة الزخرفية المتعدّدة الألوان في الأصل، هي على شاكل لوح مستطيل ذي إفريز إطاري وحافة عليا مشدوفة ، تسهّل تركيبها. ولعلّها جزء من أثاث صغير ، من الصعب تحديد هويّته اليوم [صندوق أو شاشة؟] رسم عليه ملاك في هيئة المصلّي. تعلو رأسه هالة وجناحاه مبسوطان: ذراعاه مرفوعتان وراحتاه باتجاه السماء.
يصعب علينا تناول هذه القطعة بالتحليل بسبب بساطة الصورة [التفاصيل الخارجية والملابس، إلخ] وهيئة الشخص المصوّر [صورة جبهية محضة].
تذكّرنا طريقة تمثيل الجناحين بكبير الملائكة: ساروفيم: الذي يجزل المدائح السماويّة أمام العرش الإلهي.
يمكننا أن نقيم شبها بين هذه القطعة ومنحوتة: البشارة: المحفوظة في متحف اللوفر [الكتالوج ١٩٨] من حيث المقاييس.

س.هـ.

١٨٨أ،ب
لوحا باب مزخرفان بطاووس

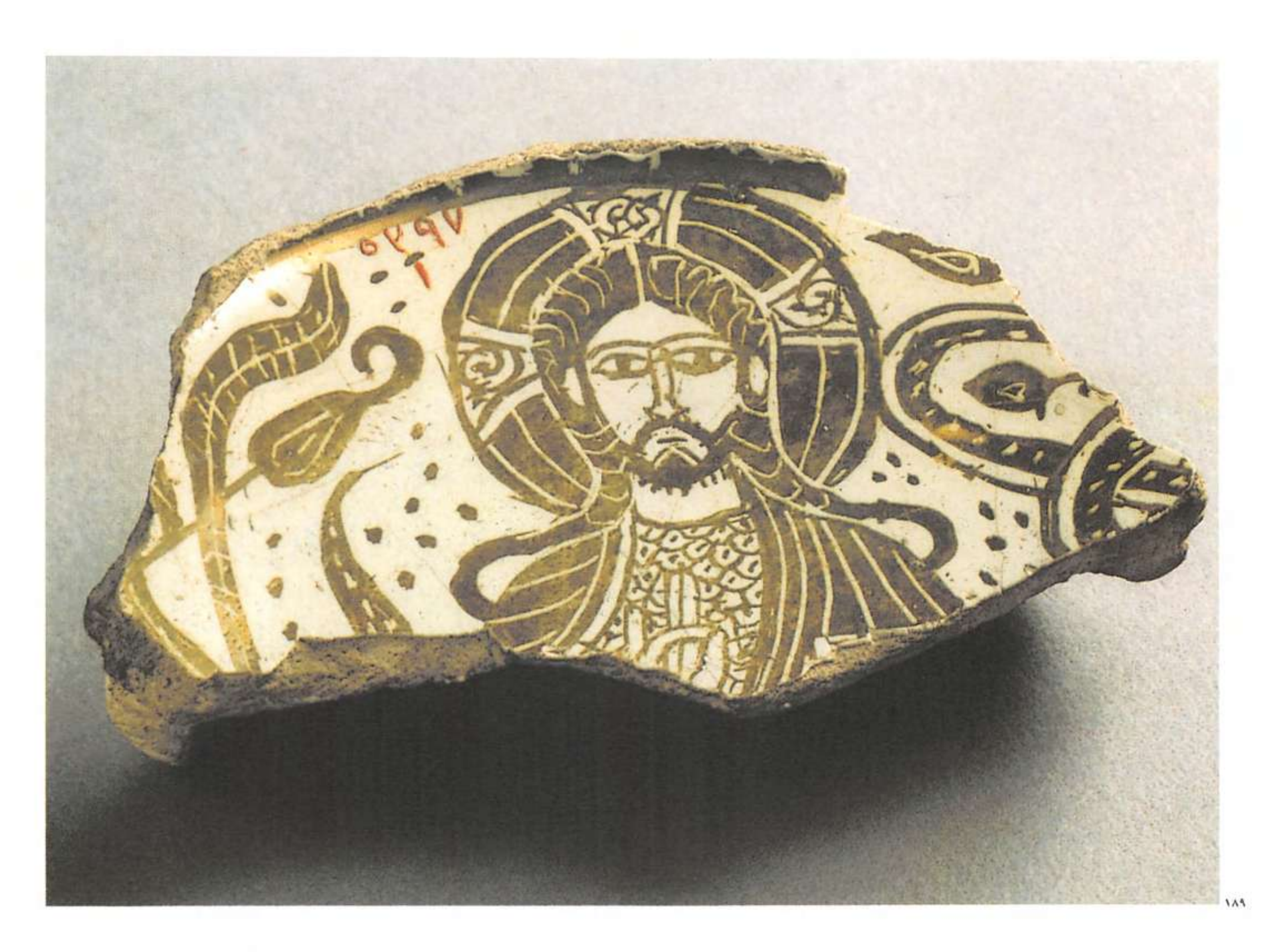
مصر، القرن السادس،
خشب محفور حفراً غائراً،
مع بقايا زخرفة ملوّنة
١٠,٩×١٥,٣ سم
و ١١×١٤,٣ سم
موسكو، المتحف الوطني للفنون الجميلة، أ. س. بوشكين،
أي، ٥٨٤٨أ١، أي، أ١، ٥٩٧٨
مجموعة قديمة
ڤ.س.جولينيشيف،١٩١١،
معرض: موسكو ١٩٧٧، ص. ١٥٨، رقم ٢٩٢، و ص. ١٥٩، رقم ٢٩٣

تزدان هاتان القطعتان بذات الزخرفة. لكنها مقلوبة. نتعرف على طاووس يبسط ريشه مرتكزاً على كأس تذكرنا قاعدتها المخروطية والقدَح الدائري والزخارف المضلعة بنمط دارج من كؤوس الكنائس. يشغل الطائر مساحة اللوحة في اتجاهين مائلين بحيث يظهر رأسه في اتجاه معاكس لذيله. أما التفاصيل، فهي مخططة بأسلوب متقشف. تبسط كرمة منمنمة أوراقها في الزاوية المتبقية من اللوح. تشير الحواف الدقيقة للّوحين إلى أنهما كانا في الأصل مركّبين في إطار على غرار ألواح مصاريع الأبواب. تنتمي النسخ المتوافرة القليلة إلى فئة المباني الدينية (كنيسة القديسة بربارة في القاهرة وكنيسة القديسة كاترين في سيناء). ويجعلنا الرمز المسيحي للطاووس المصور هنا نميل إلى الاعتقاد بأن هذه القطعة كانت في مبنى كنسي.

س. هـ.


١٨٨أ


١٨٨ب



١٨٩

١٨٩

صورة المسيح على حافة كأس

مصر، القرن الحادي عشر/الثاني عشر،
خزف بزخرفة ملمَّعة،
١١،٣×٧،٢ سم.
القاهرة، متحف الفن الإسلامي،
١/٥٣٩٧
المرجع: باريس، ١٩٩٨، رقم ١٠١

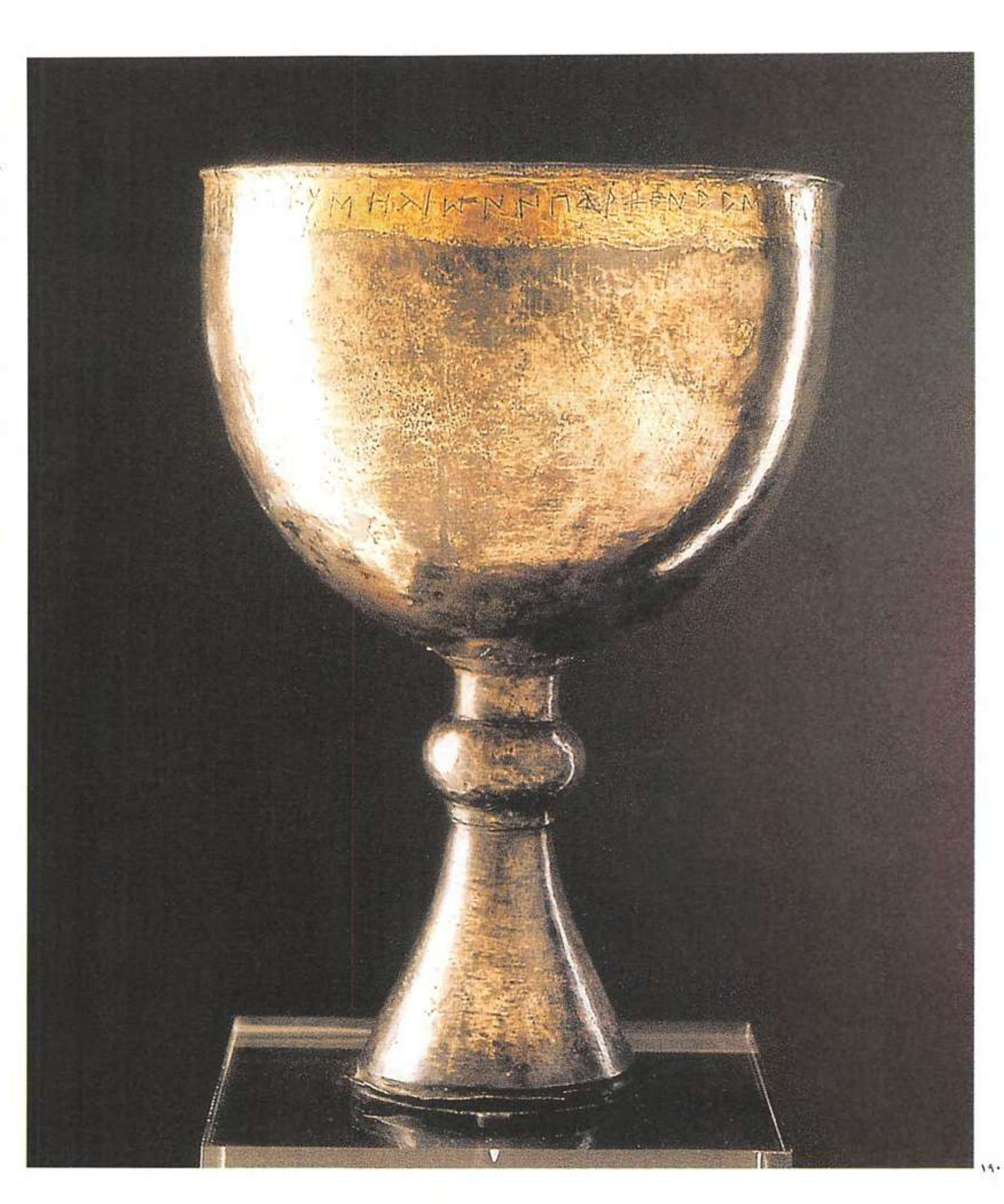
يدل الصليب الباهت على الهالة المحيطة برأس الشخص، مثلما توحي حركة الرأس ذاتها بوضوح بأن الشخص المصوَّر هو السيد المسيح. تمس الهالة حافة الكأس. وبوسعنا تصور هذه الكأس مزدانة بكامل صورة يسوع جالساً على عرش في وضعية كثيرة التكرار في الرسوم المنتشرة على جدران الكنائس. كما أن وضعية اليد اليمنى حيث تقترب البنصر من الإبهام متكررة في كثير من صور المسيح المرسومة في القرون الوسطى تعبيراً عن مجده وجلاله.

فنحن نراه في صورة وجهية بشعره المرسل الطويل المصفف بتوازٍ. أما شارباه، فيتصلان بلحية سوداء قصيرة. على كتفي المسيح عباءة بينما تمسك يده اليسرى بالكتاب المقدس. ويمثل الخط الأفقي الملازم لتصدع القطع الخزفية المتبقية في هذا المكان حافة الوصلة العليا. وكان هذا النوع من صور المسيح يوضع داخل هالة سماوية، مما يتناسب مع الشكل الدائري لكأس (أو ربما صينية ؟). وتدل تقنية هذه القطعة الخزفية وأسلوب تلوينها على أنها تنتمي إلى الحقبة الفاطمية. وإن كان تصوير المسيح نادراً في هذه السلسلة. ويحتفظ «متحف ڤيكتوريا وألبرت» في لندن بكأس مصنوعة وفقاً للأسلوب ذاته تحمل صورة لكاهن أو راهب قبطي. ويدل هذان النموذجان النادران على مدى تأثر الأقباط بالأسلوب الفاطمي.

د. ب.

١٩٠
كأس كنسية

مصر، القرن السادس/السابع
(بالنسبة للكأس بحد ذاتها)،
النقوش الكتابية تعود إلى الحقبة العربية،
فضة وفضة مذهبة،
الارتفاع ٢٠ سم، القطر ١٥.٥ سم،
باريس، متحف اللوفر، قسم التحف الفنية
أو. آ. ١١٣١١
المالك السابق : الكونتيسة م. دي بيهاج والمركيز هـ. دي جانيه، والقطعة مهداة من هايدزيك إلى متحف اللوفر في عام ١٩٩٠
معرض : باريس ١٩٩٢، رقم ٦٤
لاتيس ١٩٩٩، رقم ١٢٧



١٩٠

إذا كانت هذه القطعة تعود في الأغلب إلى العصر البيزنطي، فإن النقوش المحيطة بها والمحفورة على امتداد شريط مذهب في قسمها العلوي تعود دون ريب إلى مصر، والفيوم على وجه التحديد. وهذه النقوش مصاغة باللهجة الفيومية التي دامت أكثر بكثير من اللهجات المحلية الأخرى. وهي تحمل اسم قرية معروفة في وثائق أوراق البردي. كذلك تحمل النقوش عبارة «باسم الله. هذه هي المزهرية المقدسة لكنيسة العذراء في بلجيسوك الواقعة في بورش». ومن المعتقَد أن هذه العبارة صيغة تكريس كنسي للكأس المذكورة. ومن الواضح أن الكلمات الأولى من هذه النقوش مستعارة من المفردات الدينية الإسلامية، مما يدل على كونها تعود إلى ما بعد الفتح العربي. ومن النادر أن نتمكن من تحديد تاريخ قطعة ثمينة وموقعها بمثل هذه الدقة.

آ. ب.



١٩١

١٩١.
كتاب طقوس قبطي (باللهجة الصعيدية) للتطواف من أجل عيد أبا شنودة

مصر العليا، القرن الخامس عشر، من الورق، ٧٧ صفحة، مجلد، شارل العاشر، ٢٥,٥×١٧ سم
باريس، مكتبة فرنسا الوطنية، المخطوطات الشرقية، قبطي ٦٨
اقتناه فانسليب في قبرص عام ١٦٧١، في الوقت ذاته الذي اقتنى فيه المخطوط العربي ١٦٠ الذي كان مجلداً معه.
المراجع : هـ. كيك، ١٩٧٠، ص: ٤٩٣–٤٩٥؛ جي. تمبي، ١٩٩٨، ص: ٤١٥–٤٤١.

إن كتاب الطقوس هذا، الذي يصف بدقة مختلف مراحل تطواف يجري في مناسبة معينة، ذاكراً نقاط الوقوف والأغاني والقراءات والتبريكات، متميز وفريد من نوعه. وبسبب قاعدته، وكتابته العشوائية، واللغات المستخدمة فيه (اليونانية بخط غريب، والقبطية المخلوطة ببعض الفقرات باللهجة البحيرية وبالعربية) لا يتسنى القول بأنه يعود إلى أقدم من القرن الخامس عشر، غير أنه يشكل من دون شك شاهداً متأخراً عن تقليد أكثر قدماً، لأن دير شنودة كان مدمراً في ذلك الحين. ويبين هذا المخطوط مدى العناية والتحمس اللذين كانا يحيطان بالاحتفال بالكاهن المقدس الكبير، على الرغم من أنه اعترض بعنف في عظاته على عبادة القديسين وعلى ما ينتج عنها من تجاوزات "وثنية" (مآدب وسكر وعربدة). وفي الصفحة ٢٠ من المجلد (f 20 v) وصلت طقوس التطواف إلى كنيسة "إيتريجامو" (ربما اشتقت هذه الكلمة من كلمة يونانية تعني "معفى من الزواج" توصف بها العذراء). وبعد الإشارة إلى أماكن مختلفة للتوقف (في الباحة، وأمام الباب)، عددت مواد غذائية كانت تقدم بمثابة قربان باللون الأحمر مشفوعة لكل منها باقتباس أو أكثر من الإنجيل يتصل بها: أنواع الخبز ("الخبز قوة لقلب الإنسان")، الملح ("اثنا عشر ألفاً من أجل حبة ملح")، والخل ("رووا ظَمئي بالخل")، والأعشاب، والزيتون، والعسل. وقد كتب السطر الأول من كل سلسلة صلوات بالخط العريض والملون بالأحمر أو الأصفر أو الأسود. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو كيف تم العثور على مخطوط خاص كهذا في قبرص؟

آ. ب.

١٩٢.
مبخرة

مصر(يعرف أنها وجدت في سوهاج)، العصور الوسطى (؟) سبيكة من النحاس، الارتفاع ١٣سم، والقطر ١٤,٦ سم
القاهرة، المتحف القبطي ٥١٤٤
اقتنيت عام ١٩٠٧؛ تنازل عنها المتحف المصري عام ١٩٣٩.
المرجع : ج. ماسبيرو ١٩٠٨؛ هـ. مسيحة ١٩٥٩؛ د. بينازيت (قيد الطبع).

كانت هذه المبخرة تعلق بحمالات السيوف بشكل متوازن بواسطة ثلاث سلاسل. ويعلو طرفها كتابة منقوشة باللغة القبطية تتخللها صلبان وتماثيل نصفية نافرة، كما نقشت على سطح المبخرة تسعة مشاهد تمثل حياة السيد المسيح حسب تسلسلها الزمني من اليسار إلى اليمين. وعلى الرغم من المخطط المبسط لهذه المشاهد، فيمكن التعرف منها على بشارة السيدة العذراء، وميلاد السيد المسيح، وعبادة المجوس، وعماد المسيح، ودخول أورشليم، والصلب، والقديسات عند القبر، وشك توما الرسول، وأخيراً الصعود. وقد شكلت هذه المشاهد بالاستناد إلى نموذج اعتمد في بداية العصر البيزنطي، وشوهد على المصابيح المصنوعة من التربة المقدسة التي وجدت في إيطاليا. وتم تصنيف زهاء مائة من هذه المبخرات، مع ملاحظة بعض الاختلافات في عدد المشاهد المصورة وطريقة ترتيبها، والفترات التي صنعت فيها. ويعود معظمها إلى العصر السرياني الفلسطيني، غير أن بعضها الآخر مثل هذه المبخرة، وجد في مصر. ونتيجة لانتشار هذه القطع الفنية والرسوم التي تعلوها، اعتبرها الحجاج بمثابة قطع تذكارية يشترونها لدى زيارتهم إلى الأماكن المقدسة على



١٩٢

شاكلة المصابيح التي كانوا يحملونها معهم بتقوى وورع (الكتالوج ٦، ٧). أما الكتابة التي تعلو المبخرة فتدل على الشخص "المكلف بها". وهو ابن شماس وحفيد رئيس دير، وكان يدعى أبا الفخر. وهو اسم يدل على أنه عاش في العهد الإسلامي. غير أنه كتب إهداءه باللغة القبطية على هذه القطعة الكنسية، ويعتقد أنه أهداها إلى الدير الذي يرأسه جده.

س. ع. الـ ـ ش.



١٩٣

١٩٣.
ثريا

مصر، العصر البيزنطي
سبيكة من النحاس،
الارتفاع ١٨ سم؛ والقطر ٤٨,٥ سم (مفتوحة)؛ طول السلاسل ٦١ سم.
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
إي ١١٩١٦ (٣)
اشتريت في مصر عام ١٩٢٥
المعرض: لاتيس، ١٩٩٩، رقم ١١١.

تحمل الأُسطوانة المعلقة بواسطة ثلاث سلاسل على محيطها اثني عشر عنصراً مزودا بمفصلات تشبه شكل الدلفين. وتحمل ذيول هذه الحيوانات الصغيرة حلقة تدخل منها نقرة الشمعدان الزجاجية التي كانت تستخدم بمثابة مصباح زيت. أما الكتابة المحفورة في المعدن فتعني: "ماري، ابنة ليفي"، باللغة اليونانية الشعبية، ويبدو أن هذه الثريا صنعت بطلب من المؤمنة التي أهدتها. وقد انتشر تقليد كتابة اسم الشخص ودعواته على القطعة التي يرغب في إهدائها إلى مؤسسة دينية ما حتى فترة قريبة. أما الكتابات الحديثة فهي باللغة العربية.

وعلى الرغم من أن مصدر هذه الثريا مجهول، وأن الثريات كانت تضيء أحياناً منازل الخاصة ، فإنه من الممكن أن تكون هذه الثريا قد أضاءت إحدى الكنائس. أما أكثر الثريات حجماً ووزناً، فقد ورد أنها كانت من ضمن قطع الأثاث الذي أهداه الإمبراطور قسطنطين (القرن الرابع) إلى كنيسة "لاتران"، إذ كانت تعد الواحدة منها حتى مائة وعشرين "دلفيناً". أما مجمل الصرح فكان مزوداً بـ ٨٧٣٠ مصباحاً معزولاً أو مجموعاً في ثريات؛ بينما استخدمت القبطية الأصغر مساحة عدداً أقل من المصابيح.

د.ب

١٩٤.
مصباح مع صليب

مصر ، القرن السابع
من البرونز وحديد الزهر،
الارتفاع ١٢,٥ سم؛ القطر ١٠,٢سم
سان بطرسبورج، متحف الإرميتاج،
١٠٦٣٨
حمله من مصر ف. ج. بوك.
المرجع : أ. ي. كاكوفكين، ١٩٩٧ هـ ١٥٩، أ ب ب ٦
المعرض : سان بطرسبورج، ١٩٩٨، ص:١٦٩.



١٩٥ ١٩٤

لهذا المصباح قاعدة صغيرة، وهو على شكل قدح بعروتين معلق بثلاث سلاسل ، ترتبط في طرفها بصليب مسطح ذي نهايات متسعة. وربما كان هذا المصباح معلقاً في هيكل كنيسة.

أو.أو.

١٩٥.
مصباح مع حامل

مصر (؟)، العصر البيزنطي
سبيكة من النحاس،
١٦×١٧×٩,٣ سم (المصباح)؛ ٣٣,٥ × ١٢ سم (الشمعدان)
القاهرة، المتحف القبطي
١٣٨٦
المرجع: ب. بينازيت، (قيد الطبع).

توجد فوهة مصباح الزيت هذا على الطرف المقابل للمقبض الذي يمسك منه. وهناك سدادة صغيرة تغلق فوهة التغذية بالزيت. أما على الطرف الخلفي ، فينتصب صليب داخل إكليل مقرن ومزخرف تعلوه يمامة. ويحتل هذا الإكليل مكان القطعة العاكسة، وهي عبارة عن قرص مصقول يعكس الضوء ويزيد من وهجه. وتحت القاعدة، يوجد ساعد صغير يتيح تثبيت المصباح على طرف الشمعدان، الذي يساعد على رفع مصدر الضوء، وإضفاء مسحة من الأناقة على هذه القطعة. ولهذا الشمعدان ثلاث قوائم بشكل قوائم القط، وهو يتألف من عمود ينتهي بحلقة تحرر أثناء تشكيل الشمعدان في الفرن، ومن صحن لينسكب فيه ما قد يسيل من الزيت. واستخدمت هذه المصابيح بكثرة في مصر، غير أن التقليد انتشر إلى كافة أرجاء العالم الروماني ومن ثم البيزنطي. ويدل نموذج النقش ذو الطراز المسيحي على أن هذا المصباح كان يستخدم في مكان ديني، غير أنه يمكن أن يكون قد استخدم في منزل أحد الخاصة الأثرياء. فهو قطعة لها قيمة كبيرة تفوق قيمة المصابيح الفخارية التي عثر عليها بأعداد كبيرة (كتالوج١٣٦، ٢٣٦، ٢٣٧).

د. ب.

١٩٦

١٩٦.
صليب للتبريك

مصر، العهد البيزنطي
سبيكة من النحاس،
٢٠،٣×٨،٨×١،٢ سم
باريس، متحف اللوفر، فرع الآثار المصرية،
إي١١٧١٥ (١)
اشتري في مصر عام ١٩٢٥
المعرض: لاتيس، ١٩٩٩، رقم ١٢٥

صليب محمول ومقرص، اقتطع من صفيحة معدنية. ونقش شكله العام على أذرعه الثلاث العلوية، التي يصل فيما بينها شريط مزين بضفيرة، وهي نموذج زخرفي يذكر بزينة الصلبان الكبيرة المخصصة للوفاء بالنذور التي شاع رسمها في صوامع الكيليا. وفي مركز الصليب، يوجد نقش مبسط جبهي لشخصية ترفع يديها ابتهالاً. غير أن الأحرف الأربعة المنقوشة تتيح التعرف على "أم المسيح". ومريم العذراء مقدسة جداً في مصر (الكتالوج ١٩٧ إلى ٢٠٥). وهذا الصليب معلق على قضيب ييسر حمله باليد لمباركة المؤمنين. وحتى هذا اليوم، لا يزال الرهبان الأقباط يستخدمون صليب التبريك.

د.ب.



١٩٧

١٩٧.
تيوتوكيات وتراتيل باللغة القبطية البحيرية وبالعربية

مصر السفلى (؟)، ١٥١٨
من الورق، ٢٦٤ ورقة،
٢٠×١٤سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية
قسم المخطوطات الشرقية،
القبط١١، ص ١ من المجلد ٢
(f I v-2)
مجموعة جولمان: ضمت إلى مقتنيات المكتبة الملكية عام ١٦٦٧
المرجع: ل. ديلابورت، ١٩١٢، رقم٨١.

إن كتاب طقوس "التيوتوكية" الدينية القبطي، وهو اسم اشتق من كلمة "تيوتوكوس" أي "أم الرب"، يحتوي صلوات وتراتيل لتكريم السيدة العذراء. وقد كتبت وفق تسلسل معين، فهناك شعائر معينة لكل يوم من أيام الأسبوع، أو خلال كل العام في بعض المواضع ، أو خلال شهر "كيهك" (١٠ ديسمبر/كانون الأول –٩ يناير/كانون الثاني) في مواضع أخرى. وغالباً ما تجمع التيوتوكيات مع تراتيل أخرى في ما يطلق عليه اسم "رتل المزامير". وقد نسخ هذا المخطوط نسخاً عديدة، ولا سيما بين القرنين السادس عشر والثامن عشر. وتعد هذه النسخة من النسخ المنمقة، فقد سبق كل جزء منها رسوم زخرفية ملونة على شكل خطوط متشابكة وأحرف مثل "ألفا" التي استُبدلت بها رؤوس طيور. أما الصفحتان الأخيرتان فهما مزينتان بطريقة مختلفة مستوحاة من الطراز الإسلامي. وعلى الصفحة اليسرى، يظهر الصليب التقليدي مزخرفاً بالزهور عوضاً عن الضفائر، ويتوسطه نموذج زخرفي بشكل زهرة. وبين أذرع الصليب تمكن قراءة الكلمات التالية "الصليب/ انتصر". أما على الصفحة اليمنى فتوجد سلسلة قناطر زخرفية إسلامية يعلوها عنوان باللغة العربية " بداية رتل المزامير المقدس". وقد كتبت العبارة ذاتها في الأسفل باللغة القبطية، ثم يستهل النص بعبارة "صلاة منتصف الليل" التي تبدأ الكلمة الأولى منها بحرف "T" كبير مشكل من ضفائر مذهبة: أما بقية النص فتقول: "قوموا يابني النور، لنرتل لرب القوات". ويعلو الغلاف العربي الطراز المصنوع من الجلد الأصهب نماذج زخرفية شائعة مذهبة بضخامة.

آ. ب.

١٩٨.
عذراء البشارة

مصر، القرن الخامس أو السادس
من خشب التين،
٢٨,٥×١٤,٢ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي١٧١١٨
اشتريت عام ١٩٤٥
المراجع: م ـ هـ. روتشوفسكايا، ١٩٨٦، ص: ١٠٧، رقم ٣٥٢؛ ج.أندرو، م ـ هـ. روتشوفسكايا، س. زيجلر، ١٩٩٧، ص: ٢٤٥، الصورة رقم ١٢٧.


١٩٨

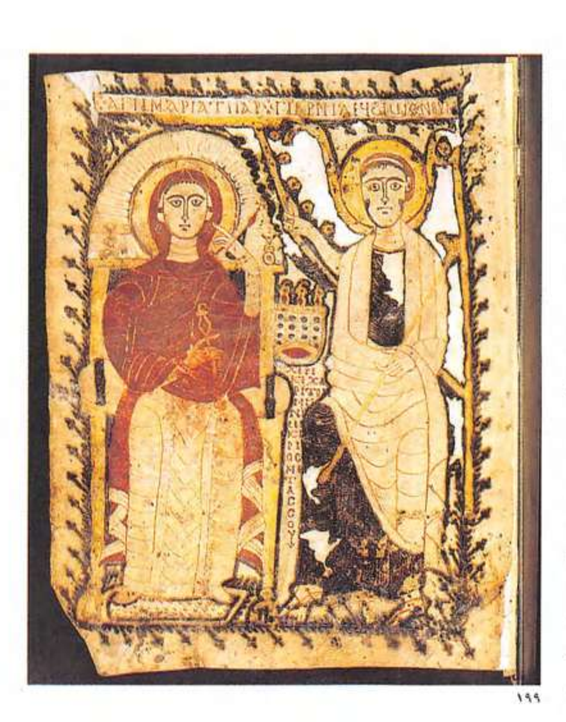
تمثيل للعذراء جالسة على مقعد مرتفع، ومنشغلة بغزل الصوف من أجل غطاء المعبد في اللحظة التي قدم فيها الملاك جبرائيل ليبشرها بولادة طفلها. وكانت العذراء قد وضعت على ركبتيها سلة صغيرة تحوي الصوف، ورفعت يدها التي تحمل المغزل؛ ولا يظهر من الملاك جبرائيل سوى ساقه. ومن بين الإنجيليين الأربعة، لم يتحدث سوى القديس لوقا (١، ٢٦ -٣٨) عن هذا الحدث بعبارات بسيطة جداً. وقد استوحي موضوع العذراء التي تغزل الصوف أو تخرج الماء من البئر لحظة البشارة من الأناجيل المنحولة، التى أدت دوراً هاماً في تمثيل الأيقونات المسيحية. وفي عام ٤٣١، أعلن مجمع «إفسِس» الأمومة الإلهية للعذراء، ونتيجة لذلك، انتشر تمثيل العذراء في الأيقونات انتشاراً كبيراً. ويصفتها أم الرب، اعتبرت الشفيع المفضل للمؤمن لدى ابنها. فانتشرت التماثيل التي تصورها، وحيدة أو تصلي أو تحمل طفلها أو ترضعه، في المصليات.

وشخصية العذراء تبرز في هذا النقش البارز على خلفية سوداء اللون، أما الطرف السفلي المشذوف فيدل على أن اللوحة كانت مصنوعة لتندمج في قطعة أثاث كصندوق أو حاجز خورس أو باب، لا يزال بعضها محفوظاً. وترتدي العذراء هنا ثوباً طويلاً ودثاراً ذا تكسيرات بنفسجية وزهرية اللون، وهي تنظر إلى المؤمن بعينيها السوداوين الكبيرتين. ويعد هذا المشهد أحد المشاهد الممثلة لفترة حياة العذراء وطفلها.

م ـ هـ. ر.

١٩٩.
مخطوط مزين بمشهد البشارة

حامولي، مؤرخ في ٩١٣-٩١٤
رق،
٣٣×٢٥,٥ سم
نيويورك، مكتبة بييربونت مورجان، م ٥٩٧، الصفحة ٣ من المجلد (f 3 v)
اشتري في باريس عام ١٩١١
المراجع: ج. لوروا، ١٩٧٤، ص ٥٥، ١٠٣، ١٠٤، ٢٠٤، ٢٠٥، واللوحة ٣٥؛ ل. دوبويت، ١٩٩٣، ص: ٢٠٥-٢٠٧، رقم ١٠٧ واللوحة١٠.


١٩٩

بسبب الرطوبة، تظهر فجوات حول رأس رئيس الملائكة تعطي انطباعاً بالصفاء. ويبدو جبرائيل هنا وهو يتقدم باتجاه العذراء رافعاً يده في إشارة للحديث، ويحمل في اليد الأخرى عصا طويلة منتهية بصليب. أما التحية الملائكية فهي ممثلة بالكتابة التي تتوسط المكان بين الشخصيتين : "افرحي أيتها الممتلئة نعمةً،فالربّ معك" (لوقا ١، ٢٨). أما العذراء فهي جالسة على عرش ذي مسند عال. وتحمل في يمناها مكوكاً، وفي يسراها مغزلاً، في الوقت الذي تبدي فيه إشارة إلى الاستماع تتمثل في سبابتها الموجهة نحو وجهها. وأمام العذراء، توجد سلة مليئة بالصوف والمكاكيك. وفوق الشخصيتين سطرت هذه الكلمات : السيدة العذراء القديسة ماري- جبرائيل حاملا الخبر السعيد. وقد عثر على تمثيل آخر لهذا المشهد الساكن، الذي تبدو فيه الشخصيتان وكأنهما تتجاهلان لأنهما ممثلتان تمثيلاً جبهياً، على شكل رسم جداري في كنيسة أبو جرجه في الدلتا. وهي تعارض التمثيل الأيقوني التقليدي الذي تظهر فيه الشخصيتان مرتبطتين سواء عن طريق التمثيل الجانبي أو بواسطة حركات أو تموجات ثنيات الثياب.

م ـ هـ. ر.

٢٠٠
موعظة الفرار إلى مصر

الدير الأبيض، القرن العاشر
رق (مخطوط من الجلد)
٢٨× ٢٤ سم
باريس، مكتبة فرنسا الوطنية
مخطوطات شرقية
قبطي ١٣١ ٥ ص١٠٢ .
حُصِل عليه من القاهرة حوالي عام ١٨٨٥، وسُجل بمكتبة فرنسا الوطنية عام ١٨٨٦
المرجع: أ. بودور، ر.بطرس، ج. كولن

٢٠٠

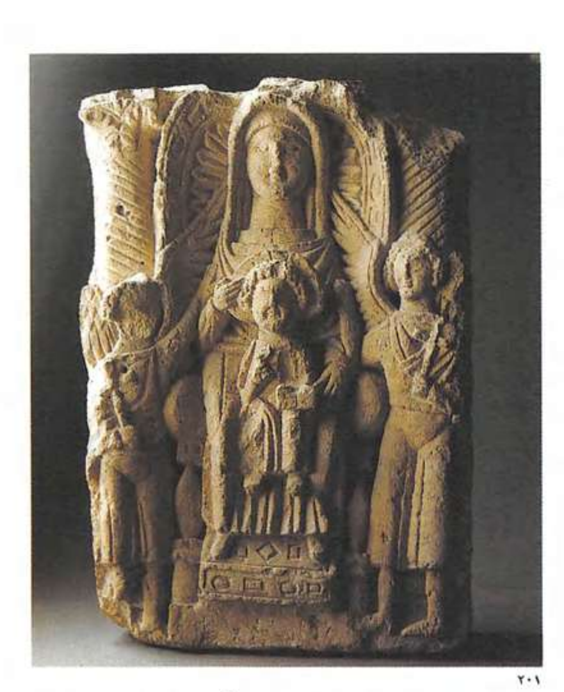
منذ زمن بعيد، وموضوع فرار العائلة المقدسة إلى مصر والطريق الذي سلكته إليها وإقامتها هناك، يحظى باهتمام كبير لدى الأقباط. وقد ترجع بعض عناصر هذه الرواية إلى القرن الرابع ، وبعضها الآخر إلى تاريخ متأخر عن هذا بكثير. ولم يتم التأكد منها إلا باللغة العربية أو الأشورية وفقا، بلا شك، لبعض النسخ الأصلية التي لم يتم الحِفاظ عليها. و يُعد المخطوط، الذي تُعرض منه هنا إحدى الصفحات ، الشاهد القبطي الوحيد، المعروف حاليا، على هذه الرواية. هذا ولم يُحتفظ بالمخطوط كاملا (إذ لم يتبق منه سوى إحدى عشرة صفحة وبعض المقاطع من المائة صفحة التي تُشكل النص كاملا).إلا أن وجود الكثير من النسخ العربية ونسخة باللغة الإثيوبية من شأنه إعطاء فكرة صحيحة وكاملة عن هذا العمل. و تُنْسَب الموعظة إلى تيموثاوس الثاني بطريرك الإسكندرية أواخر القرن الخامس، الذي لا يزال اسمه مرتبطا بالاضطرابات التي لحقت بالمجمع الديني الخلقيدوني Le Concile de Chalcédoine وهي في الواقع ترجع إلى فترة متأخرة عن ذلك (القرن السادس ؟). ويحتل الجزء الرئيسي من النص قصة ترويها السيدة مريم العذراء على البطريك، في رؤية تقص فيها عليه حياتها منذ البداية وحتى فرارها إلى مصر. وكانت المحطة الأخيرة في هذه الرحلة وأكثرها أهمية منطقة "قُسْقَام" (التي تبعد اليوم حوالي ٣٠٠ كلم عن جنوب القاهرة) والتي أقامت فيها العائلة المقدسة ستة أشهر قبل العودة إلى فلسطين. وبذكر هذه النقطة من الرواية، تنشد أيضا موعظة تيموثية، بشكل جلي واضح، إبراز مرحلة أخرى في هذه الرحلة: ألا وهي المنطقة المسماة منذ العصور الوسطى بـ "جبل الطير"، التي يُطْلِق عليها النص فقط اسم " الصخرة " والتي تُعد اليوم مكانا يفِد إليه جموع الحجيج (دير العذراء).

آ.ب.

٢٠١
عظمة وجلال والدة الرب

الأقصر، العصر البيزنطى
من الحجر الجيرى
٥٦× ٣٨× ١٦،٥ سم
القاهرة، المتحف القبطى
٨٠٠٦
تنازل عنه المتحف المصرى عام ١٩٣٩
المرجع: و.إي. كروم، ١٩٠٢، رقم٨٧٠٤

يظهر هذا النقش البارز على شكل نُصْب عمودي، إلا أنه ليس له طابع جنائزي. وتحتل النقوش فيه كل المساحة وتمثل من الأمام وبشكل متناسق ، السيدة العذراء مع طفلها جالسة على عرش فاخر يحفها من الجانبين ملَكان. ويبرز الوجه الرئيسي في هذا العمل النحتي من خلال كوة أو مشكاة مُزيَنة بصدفة ومحاطة بقوس مُجمَل بزخارف بيضوية ومستطيلة الشكل تقليدا للجواهر المرصعة. ويحيط بالكوة عمودان حلزونيان . ومن السهل اليوم تخيل رأس أو تاج العمود في هذا الفراغ. وربما كانت هذه القطعة دعامة يُقوى بها الجزء الأفقي من حائط أو سلسلة من العقيدات تتقولب مع الشكل الدائري للصدفة. وتمثل هذه العناصر المعمارية ، على نحو مبسط، المحراب وتضفي القداسة على الأشكال والرسوم. كهنوتية ومغطاة الرأس، تُظهر السيدة مريم العذراء ولدها بطريقة تجعله محورا للتكوين. وتحمل الملائكة في أيديها صليبا، العلامة الدالة على موت وبعث المسيح، مثله مثل الصليب المرسوم على الهالة المحيطة بالطفل والمُنْذِر بصلب المسيح. وعلى رسوم جدارية توجد بدير باويط Baouit , يُطْلَق على هذه الرسوم والأشكال ذات الأجنحة اسم " ملائكة الرب" و " ملائكة الله". وهذا يُذكرنا بالصفات التي كانت تُنْسَب قديما إلى أباطرة الرومان المؤلهين(dominus, deus). وقد نجمت الأيقونات أيضا عن نموذج إمبراطوري يظهر فيه الإمبراطور الروماني أو البيزنطي جالسا على العرش ومحاطًا بحارسين وسط بناء معماري فاخر. ولم يكن النحات القبطي ليجد تكوينا أفضل من هذا لتمثيل السر الخفي لتجسد المسيح ، من خلال عظمة وجلال والدة الرب.(Théotokos).


٢٠١

د.ب.

وسط تشكيل متناسق تظهر العذراء مريم، طويلة القامة، جالسة على عرش به نقوش وولدها جالس على ركبتيها ممسكا بصليب. على الرغم من هذا الموقف المهيب، تقوم العذراء وولدها بإيماءة تجاه الأشخاص الماثلين بجانبهما. فتقدم السيدة مريم إكليلا (؟) في حين يمد المسيح يده بجسم مستطيل لا شك أنه مخطوط من ورق البردي أو من الرَق .ويظهر القديسان وأيديهما مغطاة ، احتراما و إجلالا وتأهبا لتسلُم العطايا. ويحيط برأسيهما هالة إلا أن وجهيهما متواريان بسبب ما تعرضا له من ضربات المطارق، مثلهما في ذلك مثل وجه العذراء ووجوه الملائكة. وقد ظهر الملكان من الناحية الخارجية للنقش وهما يبدوان أطول قامة من الشخصين الآخرين ، إذ تحتل قامتهما كل ارتفاع العمل النحتي. ويظهر الملكان بمظهر رؤساء الملائكة في العصر البيزنطي، مرتديَين ثيابا فاخرة، لهما أجنحة، وتحيط برأسيهما هالة. وهما يحملان صولجانا وكرة.

ويوضح لنا الرواق الذي يظهر في الخلفية، مع الستائر المعلقة ما بين الأعمدة، أن هذا المشهد يدور في قصر من القصور. وقد جلست العذراء مريم مجلس الملك، كما في مجموعة الأيقونات ذات الأنماط المتكررة التي تمثل أباطرة الرومان والبيزنطيين وهم يجلسون على العرش ويحرسهم اثنان من الجنود. وتؤكد هذه المادة، التي نُقِلت إلى



٢٠٢

مجموعة الرموز المسيحية، على أهمية السيدة العذراء ، والدة الرب، التي تمثل الرباط الوثيق الذي يربط بين الله والبشر. وهناك نقش بارز آخر له نفس التشكيل، قد احْتُفِظ به مع هذا النقش في المتحف القبطي (ج.بيكويت١٩٦٣ رقم١١٢) وفيما عدا هذين النموذجين، يُعَد هذا المنظر فريدا من نوعه في الفن القبطي بل وربما في الفن البيزنطي. ويُعَد مشهد تسليم المخطوط الملفوف من الأيقونات المشهورة في الفن المسيحي الأول وكذلك مشهد المسيح، عالم الدين الشاب، الذي يقوم بتسليم المخطوط إلى بطرس، الواقف إلى يساره. فالشخصية الممثلة هنا إذاً ربما تكون شخصية القديس بطرس ورفيقه القديس بولس.

د.ب.

٢٠٢

العذراء مريم وطفلها يستقبلان اثنين من القديسين

مصر ، العصر البيزنطي
من الحجر الجيري
٤٧,٥ × ٥٦,٥ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٧٨١٤
المرجع: ج. بيكويت١٩٦٣، رقم١١١

تم التعرف على هاتين الشخصيتين من خلال نقوش يونانية: "القديسة مريم"، "الملاك ميخائيل". ونُقِش النصف الأعلى لكل منهما داخل إطار دائري كالقلادة يبدو فيه وجه العذراء، بعينيها الواسعتين، يحيط بهما هالات زرقاء مغطاة (maphorium) بلون أحمر ضارب إلى البنفسجي. ويظهر رئيس الملائكة، بشعر قصير مجعد، مرتديا ثوبا فاخرا مُحلى بشرائط مائلة، ملونة باللون الأبيض والبني المائل إلى الصفرة والأخضر وشرائط مزخرفة. وترتفع أجنحته على جانبي وجهه، يحدها أطراف سوداء بها لآلئ بيضاء. وعلى خلفية حمراء تبدو حبات اللوز الأصفر وكأنها الأجنحة. وفي الجزء الأسفل من الرسم الدائري، هناك نتوء يدل على الطابع الجزئي لهذا العمل. وفي الواقع، يمكننا الظن أن هذين الرسمين يشكلان جزءا من صليب الزَياح، يشبهان في ذلك نموذجا كاملا يوجد في المتحف القبطي بالقاهرة مزينًا بالأحجار الكريمة وبرسم على زجاج يمثل نصفا علويا.ويبدو أن هذا التقليد قد أُورث وانتقل من خلال الشارات العسكرية لدى الرومان لا سيما من خلال شارة dG` labarum وهي راية وُضع عليها طُغْراء المسيح (رمز يمثل أحرف اسم المسيح مرقومة بشكل متشابك) وكذلك من خلال رسم يمثل النصف الأعلى لقسطنطين وبنيه. وبفضل هذا الرمز حقق الإمبراطور انتصارا على ماكسيميان عام ٣١١.

م – هـ .ر.



٢٠٣أ



٢٠٣ب

٢٠٣أ و ب

رسم يمثل النصف الأعلى للسيدة مريم العذراء ورئيس الملائكة ميخائيل

مصر، القرن الخامس – السابع
رسم على الخشب
القطر ٨,٥ سم و٤,٨ سم
القاهرة ، المتحف القبطي
٩١٠٤ و ٩١٠٥
المرجع: ل. لانجان، ١٩٩٤، ص١٣، رقم ٦، لوحة ٢س. وص١٤، رقم ٧، لوحة ٢د.

٢٠٤
أيقونة رئيس الملائكة ميخائيل

مصر، ١٧٧٧
لوحة من الخشب المرسوم
إطار من الخشب
٥٢,٢ × ٣٧ سم
القاهرة ، المتحف القبطي
٣٤٣٣
المرجع: ل. لانجان، ١٩٩٤، ص١٦، ١٧ رقم ١٧.



٢٠٤

يرتدي رئيس الملائكة ميخائيل قميصا أرجواني اللون، مُحلى بحاشية أي بطرف ذهبي، فوق رداء بني اللون. ويتلفع ببطْرشيل (قطعة قماش) مطرز بالصلبان والورود الصغيرة. ويحمل الملاك ميخائيل صليبا من الذهب له ثلاث شعب أفقية ومثبَّتاً على عصا. كما يحمل ميزانا بذراع. والوجه، المحاط بشعر طويل متموج، تم التعامل معه بالطريقة التخطيطية الموجزة التي يتميز بها الطراز القبطي. وهناك خط أحمر، يعطي اسم الملاك ميخائيل باليونانية، يقطعه الصليب والهالة. وإلى أسفل، على الخلفية الخضراء، كُتب الإهداء باللغة العربية: تشفع لنا أيها الملَك ميخائيل! إلهي، جازي خيرا في ملكوت السموات من رسم هذه اللوحة! من تنفيذ العبد المتواضع إبراهيم الناسخ ١١٩٠ / ١٤٩٣. وقد حُسب التاريخ الأول من هذين التاريخين وفقا للتقويم الهجري الذي يتبعه المسلمون. أما الثاني فهو تاريخ متبع في عصر الشهداء القديسين ويوافق النظام القبطي. وعلى اليسار، بالقرب من الجزء السفلي للعصا، كُتب "يحمل في يديه الصليب الذهبي والميزان". وتُذكر هذه الأداة بأنه في يوم الحساب، سيزن الملاك ميخائيل أعمال البشر مقسِما إياهم إلى خيِّر و شرير.
ويحتفظ المتحف القبطي بالقاهرة بعشر أيقونات عليها توقيع إبراهيم الناسخ ، وثلاث أخريات عليها توقيعه مع توقيع يوحنا أرمني، ويظهر بالفعل في إحداها القديس ميخائيل مرسومًا عام ١٧٥٠ (قائمة جرد ٣٧٧١) . وفي كنائس القاهرة القديمة، ترك هذان الفنانان، من القرن الثامن عشر، العديد من الأيقونات واللوحات الثلاثية الأجزاء والأثاث الطقوسي الملون. وقد قام إبراهيم الناسخ أيضا بزخرفة بعض المخطوطات.

د.ب.

٢٠٥
أيقونة تتويج السيدة العذراء

مصر،١٧٦٥
لوحة مرسومة
مثبتة على لوح خشبي
٨٠ × ٦٠ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٣٤٤٨
المرجع: ل.لانجان رقم ٥٣

على خلفية بنية مائلة للصفرة، تحاكي في لونها الذهب، تحمل السيدة العذراء طفلها على ركبتيها، وذلك وفقا لمجموعة الأيقونات البيزنطية المصورة للسيدة العذراء والتي تُعد الأيقونة المحتفظ بها في القسطنطينية نموذجا لها. ويُجل الأقباط والدة الرب إجلالا خاصا. فالملائكة تحف عرشها من كل جانب، وقد يكون من بينهم الملكان ميخائيل وجبريل، بينما يقوم مَلكان آخران مرفرفان بوضع إكليل ضخم على رأسها. وتهبط نحو السيدة العذراء حمامة بيضاء ساطعة في سماء ذات زرقة داكنة. وتظهر السماء في خلفية اللوحة من خلال فتحة تُغْلَق كالنافذة ويقوم بفتحها ملَكان جالسان على سحب في الأركان العلوية للصورة. وأسفل الملاك الموجود جهة اليمين، هناك نقش باللغة العربية يوضح أنه الروح القدس في هيئة حمامة وأن الأيقونة قد رسمها منقريوس جرجس عام ١١٧٩، وهو تاريخ هجري يوافق عام ١٧٦٥ الميلادي.

د.ب.



٢٠٥

الحياة اليومية

إذا كان النتاج الفني القبطي قد ارتقى إلى صفوف الآثار الفنية ، و إذا كان بعض الباحثين قد جعلوا من دراسة الفن القبطي مجالا متخصصا، فإن هذا لا يمنع من أن هذا النتاج الفني قد جاء قبل كل شيء تلبية لضرورات عملية أو لمطلب ديني بعيدا عن أي غاية جمالية. وهذا الباعث لا يدعو للرثاء والأسف. بل على العكس، فعلى ضوء السياق الذي تُستخدم فيه ، تنقل لنا الأشياء لمحات من شأنها الكشف عن حضارة مسيحيِّي مصر وأسلوب حياتهم.

وقد اشتهر أقباط الألفية الأولى شهرة واسعة من خلال أعمال النسج والسجاد الرائعة التي كانوا يتقنون صنعها إتقانا كاملا. وقد عُرفت حرفة النسج من خلال الأدوات نفسها. فقد وصل إلينا بالفعل أدوات خشبية لغزل الكتان والقطن و"كرتون" وهو نموذج فني للنسج مرسوم على ورقة من ورق البردي، ومنسوجات نُسجت على النول، وأخيرا ملابس وقطع كبيرة من الأثاث.

مثله مثل أجداده ، يعيش المصري مرتبطا بالمحيط الذي يحيا فيه. فهناك تأثير متبادل بينه وبين نهر النيل الذي يزوده بموارد وثروات وفيرة. وقد طوّع المصري منذ زمن بعيد الطبيعة التي خصّته بنعم كثيرة. فالمصري يجني التمر ويزرع القمح و العنب. ويبدو أن النبيذ كان يحتل مكانا متميزا في الدير كما في المدينة ومن حيث صناعته وتسويقه. فالمستندات الحسابية، المدونة على كِسَر الخزف وورق البردي، تجعلنا نعيش تفاصيل المعاملات التجارية وتعرفنا باسم ومهنة ودرجة قرابة أصحاب المعاملات. فهناك الجمّال والكاتب ووكيل العقارات والدائنات برهن حيازة والصيّاغ والنساجون: شعب بأكمله يستيقظ ويتحرك عند قراءة هذه الوثائق.

وفي نطاق الحياة العائلية، هناك أشياء كثيرة لها مكانتها. وقد عُثر على هذه الآثار في حالة جيدة للغاية بحيث بدا للبعض أنها شبه معاصرة. مثل هذه السلة المصنوعة قبل خمسة عشر قرنا أو هذه المصنوعات الزجاجية، التي تكاد تكون أحدث بقليل من السابقة، والتي إذا ما وضعت في مسكن حديث لن تشوه صورته. وقد صنع الأقباط خزفيات في غاية الجمال لتخزين واستهلاك الأغذية. وتبين لنا النماذج المعروضة زخارف ملونة ومُشكّلة بحرية تامة، في حين أن بعضها الآخر، أكثر بدائية، يبين لنا أدوات مطبخ في غاية البساطة. واستُخْدِم الخشب والمعدن أيضا في صناعة الأدوات المنزلية. كما استُخْدِمت تشكيلة كبيرة من المواد والتقنيات في صناعة أدوات الزينة والتأنق. مرايا، أمشاط، علب للدهون والمراهم وعلب لمساحيق التجميل، قوارير وحُليّ كفيلة بإرضاء الأنيقات لا سيما عندما كن يتأهبن للخروج إلى المجتمع. إذ إن الولائم وألعاب السيرك كانت لا تزال تحظى بشهرة كبيرة في مصر البيزنطية . وكانت مصارعة الحيوانات المتوحشة في الحلبة تحل أحيانا محل المناظرات الشعرية التي يمكن أن تكون جائزتها مُشْط جميل مصنوع من العاج. وربما كان الأقباط يحبون كثيرا الموسيقى والرقص. ويشهد العديد من الأدوات والرسوم على حبهم للحفلات الموسيقية التي كانت لا تزال متأثرة بالرنين الباخوسي الذي وجد صوت الدعاة المسيحيين صعوبة في إسكاته.

د.ب.

٢٠٦
مغْزَل

أنتينويه، العصر الروماني أو البيزنطي
من خشب الزيتون (؟) (الفرع) و البقْس (الركيزة) (fusaïoles)
ارتفاع ٢٩ سم ؛ الركيزة ٣،١ سم و ٤،١ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
إي ١٢٢٨٩.
حفريات أ.جابيه، ١٩٠٣
المرجع: م ـ هـ.روتشوفسكايا ١٩٨٦، رقم ٧٤، ص٤٥
المعرض: باريس، ١٩٨١رقم ٣٥٤



٢٠٦

يرتكز الغزل، الذي يشكل جزءا من الأعمال المنزلية، على عملية ترقيق وبرم وجدل الألياف لتكوين الخيط. ويمكن إجراء هذه العملية دون اللجوء إلى أدوات. إذ يتم برم الألياف بين الأصابع، أو بين راحة اليدين أو كما جرت العادة بين راحة اليد والفخذ. ولكن في أغلب الأحيان، كانت هناك أداة تُستخدم وهي المِغْزَل المثقل أحيانا بركيزة أو ركيزتين (fusaïoles) مصنعة من الخشب أو العاج أو البرونز أو الحجر أو الطين ومزودة بمشبك معقوف لتثبيت الخيط في مكانه. وكان المِغْزَل عند دورانه يعطي المادة التواءً فيصنع منها الخيط. وعندما يصبح الخيط طويلا بحيث يعوق حركة العمل، يتم لفه على مِرْدَن (مشبك) المغزل. ولم يُعْرَف تاريخ ظهور المِغْزَل، إلا أننا وجدنا نماذج منه حول البحر الأبيض المتوسط يرجع تاريخها إلى ٥٠٠٠ سنة قبل الميلاد.

م ـ هـ .ر.

٢٠٧
مِغْزَل

أنتينويه، العصر الروماني أو البيزنطي
من البوص
٢٤ × ٣ سم
باريس، متحف اللوفر ، قسم الآثار المصرية
إي١٢٢٧٧
حفريات أ. جاييه١٩٠٣
المعرض: لاتيس ١٩٩٩،ص٢٧٥ - ٢٧٦ ،رقم ٩٥.

يبدو أن هذه الأداة لم تظهر في مصر إلا في العصر اليوناني الروماني. وهي تتكون من ساق من البوص شُقّ أحد أطرافها إلى عدة سيور أو شرائط بحيث تسمح بتثبيت كتلة الألياف المراد غزلها. ولا شك أن هشاشة هذا النوع من المغازل هي السبب في وصول نماذج قليلة منه إلينا والتي نجدها، من ناحية أخرى، وفي أغلب الأحيان متكسرة وصعب التعرف عليها. وكان هذا النوع من المغازل يُصْنَع بالجملة ويباع بأسعار زهيدة لممارسة عمل منزلي، نسائي بالدرجة الأولى. وكان يمكن إضفاء طابع شخصي على هذه الأدوات البسيطة بإضافة نقوش عليها عبارة عن ابتهالات يُتَضَرع بها إلى القديسين أو تمنيات بالصحة والسعادة لمالكها. وهو تقليد يرجع إلى العصر الروماني. وهكذا يحمل جزءان من هذه المغازل، احْتفِظ بهما في متحف اللوفر، النقوش التالية: "اعملي في فرح يا سيدة أنستازيا فليمنحك القديس ميناس بركاته". ترجمة (G. Nachtergael).

م - هـ .ر.


٢٠٧

٢٠٨
الإبرة

أنتينويه، العصر الروماني أو البيزنطي
من الأسَل
الطول ١٤,٥ سم
باريس، متحف اللوفر ، قسم الآثار المصرية
إي١٢٣٠٦
حفريات أ .جاييه ١٩٠٣
المرجع: م - هـ روتشوفسكايا

استُخْدِم عدد كبير من العصي المصنوعة من الأسَل ، التي لايزال بعضها محتفظا بجزء من خيط من الكتان الملفوف على أحد أطرافها، سواء في صنع الشباك أو في أعمال النسج. وربما تكون أغطية الرأس والحقائب المصنوعة من الشباك، التي عُثِر عليها بأعداد كبيرة، قد صُنِعَت يدويا أو باللجوء لهذا النوع من الأدوات. وكان النساج يستطيع أيضا استخدام الإبر في حياكة الفجوات الموجودة بين لونين فتشكل شقا. وكان أيضا يستطيع استخدامها كموك إضافي يُسمى بـ "المكوك الدوار" لإدخال خيط من الكتان الخام في النسيج بغية رسم التفاصيل الداخلية للزخارف.

م - هـ ر.


٢٠٨

٢٠٩
المكوك

مصر، العصر الروماني أو البيزنطي
خشب البقْس
٢٢,٧ × ٤ سم
باريس، متحف اللوفر ، قسم الآثار المصرية
إي١١٧٢٦
الشراء عام ١٩٢٥
المرجع: م - هـ رتشوفسكايا ١٩٨٦، ص٥٣، رقم١٤٤

عُثِر على عدد قليل جدا من هذه المكاكيك. والمكوك، وهو بيضوي الشكل، مجوف عند الجزء الأوسط منه حيث توضع البكرة. وهناك لسان حديدي يُثَبت طرفي المكوك اللذين ثُقِبا بالعرض حتى يمكن إدخال الخيط. وزُينت الجهة الخارجية لهذه الأداة بنقط مجمعة ومشرَّطة.

م- هـ ر.


٢٠٩

عقب كل دورة للمكوك ، ينبغي على النسّاج تكديس لُحْمَة النسيج (خيوط النسج العرضية) والإبقاء على التباعد المتساوي لسُدَى النسيج (خيوط النسيج التي تُمَد طولا) . وتُجْرى هذه العملية بواسطة مشط من الخشب اليابس (خشب البقس أو الزيتون). وكثيرا ما تكشف لنا الفروج الواقعة بين أسنان المُشْط والمسنونة بشكل مائل جهة الاستعمال عن كثرة استخدام هذه الأداة. وتبقى الزخرفة بسيطة وبدائية للغاية.

م ـ هـ.ر.



٢١٠

٢١٠
مُشْط النسج

أنتينويه، العصر الروماني أو البيزنطي
خشب البقس
٢٢,٧ × ١٢,٥ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
إي ١٢٢٦٩
حفريات أ. جايية ١٩٠٣
المرجع: م ـ هـ .رتشوفسكايا ١٩٨٦ رقم ١٦٧ رقم ٥٧

تُشكل هذه القطعة من ورق البردي جزءاً من مجموعة مكونة من ستين وثيقة، متناثرة في عدة متاحف. وقد تم التحقق من أنها نماذج للنساجين. وفي الواقع، لا يزال هناك إمكانية لإعادة تشكيل رسم الدائرة المُحاطة بمربع مرسوم بالحبر الأسود والذي يزيد من بروزه رسم بالألوان المائية البنفسجية يسمح بتسوية الزخارف. وفي وسط الدائرة رسم بيضوي بداخله قنطور (كائن خرافي) ونمر مُرَقّش ودودة بحرية مرسومة ربما في مواجهة دودة بحرية أخرى. ويملأ حافة الدائرة رسوم دائرية داكنة اللون، يبرز منها طيور فاتحة اللون. والخلفية موشاة بأغصان زهرة اللوتس يتحرك بينها حيوانات مائية (أسماك وبط وأحصنة البحر). وهذه المجموعة من الأيقونات المسماة بـ "النيلية" والمتعلقة بحياة نهر النيل، كثيرا ما نجدها على الأنسجة القبطية.
فالنساجون إذاً كانوا يستخدمون نماذج تمكنهم من تنفيذ هذه الرسومات على كافة أنواع الأنسجة (من بساط ومفارش وثياب). وقد قام رسام هذا النموذج الفني برسم تركيبة مكونة من دائرة يحيط بها مربع، كثيرا ما نجدها على الأنسجة المزينة التي أُخْرِجت بكميات كبيرة من رمال مصر.

م ـ هـ.ر.



٢١١

٢١١
نموذج فني لأحد النساجين

ربما الأشمونين القرن الرابع ـ الخامس
من ورق البردي
١٧ × ٧,٥ سم
برلين، المتاحف الوطنية ببرلين، المتحف الخاص بالبردي والمصريات پ ٩٩٢٦
الشراء عام١٩٠٣
معرض: هام ١٩٩٦، ص٢٦٨/٢٦٩رقم ٣٠٩

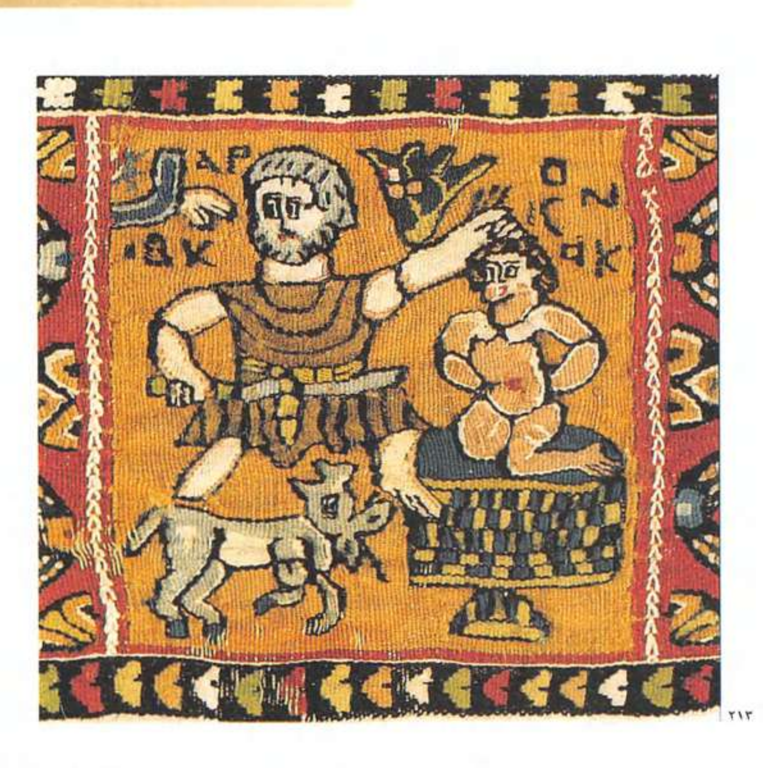
٢١٢
محاولة للنسج

مصر، القرن العاشر
بساط من الكتان والصوف
٥٤ × ٢٨ سم
ليون، متحف المنسوجات
٢٨ ٥٢٠/١٥٤
هبة من إي جيميه١٩٠٧.
المعرض: أنجير١٩٧٧ رقم ٩٩ .

تدل مواصفات هذا النسيج على أنه محاولة للنسج أو عينة زخارف. والاختصارات الموجودة فيه قليلة للغاية: أربعة خيوط نسج عرضية واثنتان وعشرون لُحْمة مكرورة للسنتيمتر الواحد. وعرض النسيج هو عرض النسيج الأصلي، فهذا ما يدل عليه وجود الحاشيتين. ويبدو أن الزخارف العديدة، المرسومة داخل خانات أو في شرائط ، لا تتبع رسمًا زخرفيًا منطقيًا؛ فالاستخدام غير المرتب للألوان يرجع بالتأكيد إلى استعمال بقايا الصوف وسقَطه في تكوين خيوط النسج العرضية. وتشير الزخارف والتقنيات المستخدمة في النسج إلى أنه يرجع إلى عصر متأخر. وقد اشتهرت أيضا بعض عينات الزخارف من حيث تقنية التطريز.

ر.ك.

٢١٢



٢١٣

٢١٣
مُسَدّى (نسيج مزدان برسوم وصور تؤلف سداته) يُمثل التضحية بإسحاق

مصر، القرن السابع – الثامن
من الكتان والصوف
٢٦سم
ليون، متحف المنسوجات
٢٤٤٠٠/ ٥٥
الشراء من تيودور جراف
فيينا، ١٨٨٦
المرجع: متحف ليون للمنسوجات، ١٩٩٨، ص ٣٦

هذه القطعة من النسيج المزدان بالرسوم ربما تشكل جزءا من زخارف رداء، وربما كم رداء. والشبكات الهندسية المحيطة بالمربع المركزي مليئة بالزهور الصغيرة والطيور التي تنتمي إلى الطراز الساساني. ويشغل محور قطعة النسيج مشهد توراتي مستمد من سفر التكوين (٢٢، ١– ١٩): إبراهيم، والد إسحاق، يشهر السيف وهو ممسك بابنه من شعره. ويبدو تحت قدمي إبراهيم الكبش الذي سيحل محل إسحاق على الهيكل. ووفقا للنص التوراتي، فقد أمسكت قرون الحيوان بمجموعة من الأشجار، قُذفت أوراقها في وجه الأب. وأوقفت يد ملاك الرب، الخارجة من بين السحاب، والممثلة بشريط أزرق، حركة إبراهيم. وتمثل الأحرف المتناثرة على أرضية الرسم أسماء الشخصيتين. وإذا كان إبراهيم يرمز إلى طاعة الله ، فإن إسحاق بحمله الوبيل (حزمة الحطب) على ظهره من أجل القربان، يشبه المسيح في حمله للصليب.

م – هـ.ر.

٢١٤

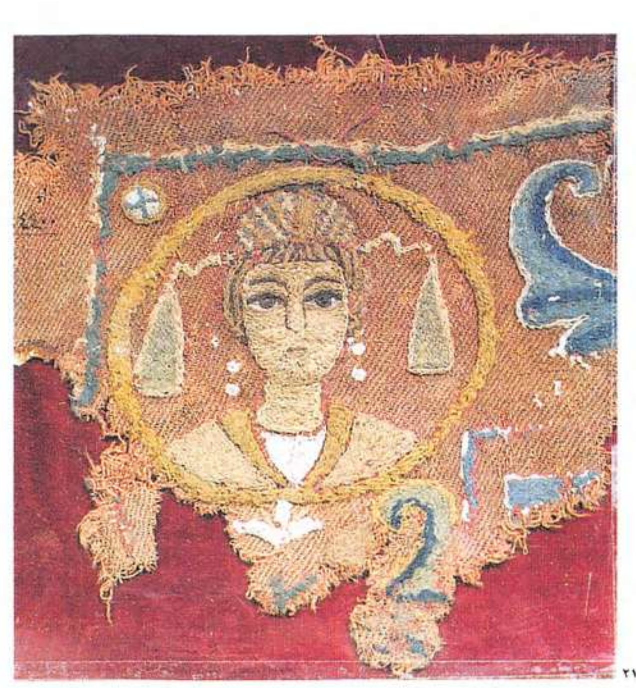
زخرفة ثياب

مصر، القرن السادس ـ السابع
نسيج حريري (تخالطه خيوط ذهبية وفضية)
٣٣ × ١٠ سم
ليون، متحف المنسوجات
٢٩،٢٥٤
الشراء عام ١٩١٠
مجموعة كوت القديمة
المرجع: م. مارتينيان ريبير ١٩٨٦، رقم٧٥

وزعت الزخارف داخل شريطين متوازيين. ويقوم الشخص الماثل في المستطيلات الأربعة، الواقعة على أطراف النسيج، بقتل وحش بحربته ، وفي اليد الأخرى يحمل صليبا. وهو يرمز إلى انتصار الخير على الشر. وقد شُبه بالقديس جرجس وبالملاك جبريل وبالمسيح. وفي المستطيلات المركزية، رُسِم طائر جارح يقوم بخطف أرنب بري. ويتكرر هذان الرسمان على الشريطين ولكن بشكل معكوس. وهذا النوع من الشرائط الزخرفية من النسيج الحريري كان يُنْسَج على حدة ثم يُخيّط بعد ذلك في الثياب. وتُنْسب صناعته إلى مشاغل مدينة أخميم (Panoplis).

ر.ك.

٢١٤



٢١٥

٢١٥

نسيج مطرز

مصر، بداية العصر الإسلامي
خيوط من الحرير على درع للنسج من الصوف (؟)
١٨،٥ × ١٧،٥ سم
القاهرة، متحف الفن الإسلامي
١٤٤٠٠

ثبتت تقنية التطريز في المنسوجات القبطية والإسلامية، إلا أنها تُعتبر نادرة بالنظر إلى العدد الهائل من أعمال الرسم والتطريز المنتجة في مصر خلال الألفية الأولى من عصرنا. وفي كلتا الحالتين، المراد هو عمل زخارف ملونة، نوع من "الرسم" على النسيج. وقد كانت الموضوعات والأفكار الرئيسية مشتركة وإنما هو أسلوب التنفيذ الذي كان يختلف تماما. وتُجْرى عملية التطريز على النول الذي يُنْسَج عليه القماش بواسطة مكوك يسمح بمداخلة لُحْمَة النسيج باللون المراد. وكانت عملية التطريز تُجْرى على نسيج جاهز بالفعل وذلك بواسطة إبرة بها خيط، تمر عبر النسيج ذهابا وإيابا بحيث يتم الحصول على الزخارف المبتغاة. وفي هذا النموذج، استُخْدِمت عدة خيوط للحصول على درجات الألوان. والخلفية الحمراء هي النسيج نفسه، الذي يظهر في الأجزاء غير المطرزة. والموضوع هو صورة تمثل النصف الأعلى لامرأة محلاة بأقراط ومغطاة الرأس بجديلة شعر ملتفة أو تاج يخرج منه حلية متماثلة.

ويدل هذا الرمز وظهور الوجه في مسطح رأسي بالشكل الدائري وسعَف النخل الأزرق، على تأثير الفن الساساني الذي لوحظ كثيرا في الأنسجة المصرية.

د.ب.

٢١٦
قائمة بالملابس والأسعار

أشمونين (؟)
القرن السابع والثامن
ورق البردي
١٩,٢ × ٢٤,٥ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
إي١٠٢٣١ أ
المرجع: و.إي.كروم، ١٩٢١، رقم ١١٨


٢١٦

هذه البردية عبارة عن قائمة لعدة أمتعة مختلفة ترتبط أغلبها بالمنسوجات. وهى مرتبة فى عمودين يتكون كل عمود منهما كالتالى: تحديد القطعة وقيمتها بالحروف الكاملة، ثم كتابة ثمنها مرة أخرى بحروف لها نفس قيمة الأرقام. فالأمثلة التى على العمود الأيسر هكذا:

(١،٢) وعاء من البرونز يساوى "تريمسيون" وقيراطين ٢ $\frac{1}{2}$ قيراط

(١،٣) مقعد يساوى قيراطًا — قيراط

(١،٤) جلباب حريمى يساوى نصف (تريمسيون).$\frac{1}{2}$ قيراط

(١،٧) قميص لـ... يساوى قيراطًا — قيراط

(١،٩) جلد يساوى قيراطين — ٢ ق

إن وحدة القياس هى فلس من الذهب (صوليدى) الذى يعرفه القبطى باللفظ اليونانى (هولوكوتينوس)، ويُعتبر فعلاً مبلغًا كبيرًا. ويتم الحساب عادة بوساطة كسور هذه الوحدة: فالتريمسيون هى ثلث هذه الوحدة، أما القيراط فيمثل ١/ ٢٤ منها. ومفردات الأزياء متنوعة للغاية، وهى عبارة عن خليط من الألفاظ المقتبسة من اللغة اليونانية والكلمات الوطنية.. فنحن لا نتمكن من تحديد الثياب المقصود بها هذا اللفظ أو ذاك. إن إقليم الأشمونين الأكثر ثراء من إقليم طيبة حيث تفضل المؤن الأقل ثمنًا (تماثيل من الطين المحروق والحجر الجيرى)، ترك لنا العديد من البرديات عن هذا العصر محفوظة حاليًا فى متاحف لندن وسان بطرسبورج على سبيل المثال.

إن التشابه بين هذه البردية المعروضة وتلك البرديات، يتيح لنا افتراض ورودها من نفس المكان.

آ.ب

٢١٧
نسيج بزخارف هندسية

مصر، القرن الرابع
من الكتان والصوف
٢١١ × ١٦١,٥ سم
باريس، متحف الأزياء والمنسوجات
مجموعة الاتحاد المركزي للفنون الزخرفية

تُعد هذه القطعة نادرة من حيث أبعادها، وهي تحتفظ بحواشيها مؤكدة بذلك أنها قطعة كاملة. فعلى خلفية من نسيج الكتان ، نرى زخارف من الصوف الأحمر الأرجواني، مكونة من ثماني نجوم وأربع زوايا قائمة بأطراف مسننة. وتُوزع هذه الزخارف بشكل متناسق حول رسم دائري في الوسط على شكل قلادة. ويُبْرِز كل هذه العناصر شبكة نخروبية الشكل (أي في شكل ثقوب النحل) من الكتان الخام تم تنفيذها بواسطة المكوك الدوار. وعلى امتداد عرض النسيج، مُدَّ من الناحيتين شريطان من الكتان الخام والصوف الأحمر الأرجواني في شكل زخارف منمنمة ملتفة كأغصان العنب. وتنتمي هذه القطعة إلى مجموعة ترقى إلى القرن الرابع. ومع ذلك لم يُحدد بوضوح الغرض من صنعها: فقد تكون ثوبا أو شالا أو قطعة من المفروشات، ستار أو غطاء مائدة. ويبدو في الواقع أن هذا النوع من القطع لم يأت تلبية لاستخدام أو احتياج معين، وإنما كان يُسْتَخْدم على السواء وفقا لما تنم عليه الأيقونة. وما سمح بالاحتفاظ بهذه القطع هدف مختلف تماما. فالنماذج التي تم إخراجها، تأتي في أغلب الأحيان من مقابر حيث أُعيد استخدامها كأكفان. ونحن إما نعرف مكان اكتشافها - مقابر أنتينويه - بالنسبة للقطع المحتفظ بها في ليون وبروكسل -، وإما فقد احتفظت هذه النماذج بأثر الشرائط التي كانت تُسْتخدم في تثبيتها حول جسد الميت.

س.ج.

٢١٧



٢١٨

٢١٨
رداء طفل

الفيوم (؟) القرن الثالث– الرابع
من الكتان و الصوف،
٥١ × ٩٩ سم
باريس ، متحف اللوفر ، قسم
الآثار المصرية
إي ٢٦١٠٨
الشراء عام ١٩٦٠
المرجع: پ. دو بورجيه ١٩٦٤
ص٦٣ب ا

يُبْرز هذا الثوب، من الكتان ، زخارف من الكتان والصوف . والأشكال الدائرية الأربعة الواقعة على الكتفين والجزء الأسفل زُخْرفت بأشكال هندسية تم تنفيذها بواسطة المكوك الدوار. وتتكون الشرائط المرسومة على الأكتاف من زخارف ملتفة كالأغصان تتواصل من الأمام والخلف بشرائط ذات تشبيكات زهرية يخرج منها قصرات منتهية بورقة شجر. وزين الكُمّان بشريطين على شكل زخارف ملتفة كالأغصان. وقد نُسجت هذه الملابس على النول قطعة واحدة أو على ثلاثة أجزاء، إذ إن النسيج المزخرف تم تنفيذه في نفس الوقت مع قماش الخلفية. وقد كان هذا النوع من الثياب صيحة في عالم الأزياء الروماني الذي تأثر تأثرا كبيرا بسحر المنسوجات المزخرفة القادمة من الشرق الأدنى. فأصبحت إذًا العادة في ارتداء ملابس مطرزة تمثل الزخارف فيها مشاهد دنيوية أو دينية. وهذا ما كان يعترض عليه آباء الكنيسة بلا جدوى.

م – هـ.ر.



٢١٩

٢٢٠

٢١٩

قنديل على هيئة جمل

مصر، العصر الروماني – البيزنطي
(مزيج قوامه النحاس)
١٠,٧ × ١٤,٥ × ٥,٥ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
إي١١٨٦٥
الشراء في الأقصر عام ١٩٢٥
المرجع: د.بينازيت، ١٩٩٢ ص١٢٦

يُشكل جسم البعير مستودع الزيت. وتحمل البردعة الغطاء، مغلِقة بذلك فتحة التغذية، كما تحمل أربع سلال تشكل في نفس الوقت فجوات لوضع فتائل هذا القنديل المبتكر. وهناك جرس صغير معلّق في مِشْفَر البعير. ويمكن وضع القنديل فوق مكان مسطح، إذ إن حوافره المنضمة بعضها لبعض تحقق له الثبات، أو تعليقه بواسطة السلسلة المعلقة في رأسه وردفه. ولقد كانت المصابيح التي تتخذ هيئة الحيوانات منتشرة نسبيا في مصر الرومانية ثم البيزنطية، لاسيما أشكال الحمام والدلفين. أما المصابيح التي تتخذ هيئة الجمل، فقد وُجِدت بأعداد قليلة في النوبة ومصر وسوريا ولبنان، على الطرق التي كان يسلكها هذا الحيوان الذي أصبح ضرورة لاقتصاد هذه المناطق.

د.ب.

٢٢٠

تمثال صغير لجمل

مصر، العصر البيزنطي
من الخزف الملون
١١سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
إي ٢٧٤٢٦
مجموعة قديمة
١٩٨٦
المعرض: ليون، ٢٠٠٠، رقم ٣١

عُرِف الجمل كحيوان ركوب في العصر البطلميوسي، واستُخْدِم بكثرة من قبل جيش مصر الروماني ومن قبل التجار. وقد اكتُشِف هذا النوع من التماثيل الصغيرة، على شكل حيوانات، في العديد من مواقع الحفريات (الإسكندرية، كارانيس، إدفو، كوبتوس) وذلك في ظروف وأماكن مختلفة كالمساكن والمعابد ومستودعات الأشياء العتيقة. وقد وُجِدَت هذه التماثيل برفقة تماثيل للآلهة، هي أيضا عُثِر عليها بكثرة: كايزيس وحربوقراط وأفروديت ومين وسيرابيس وبس.

وإذا كان يغلب الظن على أن هذه الآلهة المتعددة كانت موضوع العبادات المنزلية، فهل من الممكن الربط بينها وبين حيوانات كالكلاب والأحصنة والخنازير والديوك والجمال، التي نجدها برفقتها؟
إن اعتبار هذه الحيوانات رمزاً للأملاك والماشية الموضوعة تحت حماية الآلهة، التي يقومون بإجلالها في المنازل، تُعد نظرية مقبولة. والنموذج، المعروض هنا، مزود بثلاثة ثقوب للتعليق. فهل كان يقوم مقام النذر؟

ك. ل ـ ك

٢٢١

عمليات نقل النبيذ المدونة على شقف أو كِسَر الخزف والآنية

دير باويط
القرن الثامن ...
فخار مُضلّع
٩,٨ × ١٠ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
إي ٢٧٥٢٦
حفريات جان كليدا
١٩٠٥
المرجع: ج.كليدا، ١٩٩٩، رقم ٤٠

كان دير باويط أحد كبار منتجي النبيذ، كما يشهد على ذلك الجرار وكسر الخزف التي عُثِر عليها بكثرة في الموقع أثناء عمليات الحفر التي قام بها جان كليدا عام ١٩٠٥. فعلى سبيل المثال، أدخل الدير في يوم واحد ستة آلاف ومائة واثنين وأربعين لترا من "الخمر المعتّقة". وهذه الأرقام تدعم المقارنة بمردود وحصيلة حقول الكروم الشاسعة في مصر البيزنطية.
وتُنْسَب هذه الشقفة إلى مجموعة مكونة من سبع كسر من الخزف الخاص بنقل النبيذ، مؤرخة جميعها في شهر توت من العام الثاني عشر من المخطوطة١٤وهذا الشهر هو في الواقع مخصص لإدخال النبيذ الذي عُصِر لتوه ووُضِع في الجرار بالقرب من مزارع الكروم. إذا فعملية النقل بالجمال بواسطة الجمّال بولس (١٣)، بالاشتراك مع عمليات النقل بالسفن عند الضرورة، تفرض نفسها.

س.ب.



٢٢١

٢٢٢
عملية نقل النبيذ المدونة على شقف الخزف والآنية

دير باويط
القرن الثامن
من فخار محدب ومُضَلَّع (أضلع :أي شديد وقوي الأضلاع)
مع آثار لمادة صمغية بالداخل
٨,٢ × ١٣,٢ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
إي ٢٧٥٣٣
حفريات چان كليدا، ١٩٠٥
المرجع: چ.كليدا، ١٩٩٩ رقم ٥٣


٢٢٢

٢٢٣

إن الكتابة والصيغة المدونة على هذه الشقفة من الجرار الخاصة بنقل النبيذ تختلف عن سابقتها المنسوبة إلى نفس الأصل. فتاريخ النقل لم يُدَوَّن. وقد ذكر الكاتب في السطرين الأول والثاني: اسم الجمّال المكلف بعملية النقل وهو عزاريا، وفي السطر الثاني، ذكر طبيعة عملية النقل، "سبعون كيل koeis من النبيذ"؛ وفي السطر الثالث: ملخصا باللغة اليونانية "نبيذ، ٧٠، أول قافلة phora".
وفي باويط، يعني لفظ phora، المأخوذ من المصطلحات المستخدمة لدى ناقلي النبيذ اليونان، قوافل الحيوانات الركوبة التي تنقل النبيذ والقمح.وبمجرد عودتها، تُسَجَّل القوافل phora سجلات حسابات الدير، التي لم يتبق منها سوى نماذج جزئية دُوِّن فيها: القافلة phora، في يوم كذا من الشهر، اسم المسؤول عن عملية النقل، عدد المكاييل المنقولة في كل قافلة، وهي في الواقع السطور الثلاثة المدونة على هذه الشقفة. وهكذا يستطيع أمين الصندوق والتوريدات إضافة عائدات النبيذ، بل وأيضا مجموع أحمال (نقلات) الجمالين ومكافأتهم على عملهم وعادة ما يكون ذلك بجرار نبيذ.

س.ب.

٢٢٣
إيصال نبيذ على شَقَفة آنية

إدفو، القرن السابع – الثامن
من الفخار الأحمر الأملس
جزء من جرة مطلية بالقار (الزفت) من الداخل
١٢,٦ × ٢٠ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
أ.ف ١٢٣٤٦
حفريات إيفاو
بتل إدفو (١٩٢١–١٩٢٢ و١٩٢٣–١٩٢٤)

تُشير تقارير الحفريات الفرنسية البولونية في تل إدفو (إيفاو،٢، القاهرة، ١٩٣٧، ص ٢٢) إلى وجود "أقبية للنبيذ مقببة الشكل" وجرار كبيرة لنقله. ثم نُشِرَت بعد ذلك حسابات وعقْد من عقود تسليم النبيذ. إلى هذه المجموعة من الشواهد، تنضم كسرة الآنية هذه، والتي عُثِر عليها بحفريات فرنسية سابقة. وهذه الكسرة، كبيرة الحجم، تشكل جزءاً من جرة مطلية بالقار من الداخل (مقبض الجرة وبطنها). والفخار الأحمر الأملس هو نفس الفخار المستخدم في كل كسر الآنية الموجودة في متحف اللوفر والتي عُثِر عليها في تل إدفو. وتشبه الكتابة السريعة المضغوطة تلك المدونة على الإيصالات القبطية من نفس المنبع. والبيانات المكتوبة بقلم الرصاص: "القاعة الصغيرة المقببة" وكذلك لفظ eiom، "معصرة نبيذ" تجعلنا نظن أننا بصدد إيصال صادر عن قبو ومخزن للنبيذ، بالإضافة إلى أن هذا المخزن تديره سيدة! فها هي ترجمة أول سطرين: (١) "بفضل عنايتك، إنتاج المعصرة الأولى، كيل -eidos، ٣٠، عيار ١٠٠ – inon،" (٢) "بفضل عنايتك، إنتاج المعصرة الثانية، عيار eidos، ٢٥، عيار - inon (?)".
هذه الكسرة تعتبر إذاً أول دليل على وجود مقياسين جديدين للنبيذ خاصين بتل إدفو.

س.ب.

٢٢٤
جرة ذات زخارف بارزة

مصر، القرن الخامس
خزف
الارتفاع ٦١ سم
القطر من ١٩,٨ إلى ٢١ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٨٩٧٢
المراجع: ر.حبيب ١٩٦٧، ص١٢٦ لوحة٨٠؛ ج.جيرا ١٩٩٣،ص١٠٦ رقم ٤٧.
المعرض: سيفيل، ١٩٩٢رقم ٧١.

٢٢٤

إن الزخارف المرسومة على هيئة أغصان عنب ذات عناقيد مثمرة، والمشكلة من الصلصال، تبرز على هذه الجرة فتدعنا نحدس ما بداخلها. أما عن العنق العريض والمزود بعرى (مقابض)، فقد رُسم عليه وجه سيدة ترتدي بفخر عقدًا من اللآلئ الضخمة وفي أوسطه قلادة دائرية. في حين يظهر على الجانب الآخر من الجرة وجه ملتح بأنف كبير وعينين كبيرتين تعطي له مظهر الاندهاش.
وربما علينا أن ندرك أن هذا النوع من الآنية يأتي خلفا للآنية شبه التشكيلية التي تمثل الإله بس والمصنوعة في مصر منذ الإمبراطورية الوسطى. وقد صُنِعَت هذه الجرة من الفخار الطميّ، صلصال النيل ذى اللون البني الضارب إلى الحمرة، والمشتمل على تداخلات أو شظايا من حجر الطَّلْق (حجر برّاق شفاف). هذا وتمنع إضافة بعض مزيلات الدهون النباتية من حدوث تشققات خلال عملية التجفيف.

ف.م.



٢٢٥

٢٢٦

٢٢٥.
صفيحة عظمية مزخرفة

مصر، العصر الأموي
عظم
١٢×٥سم
القاهرة، متحف الفن الإسلامي
١٢٦٣١

اقتطعت هذه الصفيحة من عظمة لا يزال بالإمكان رؤية انحنائها. ولا شك في أنها صنعت لتثبت على قطعة فنية خشبية، وذلك بواسطة الثقوب الموجودة عليها. فقد عرف عن المصريين استخدامهم لمواد عديدة في زخرفة القطع التقليدية الشائعة. فهناك صناديق خشبية من العصر الروماني مزينة بصفائح عظمية تعلوها صور منحوتة أو منقوشة وملونة في بعض الأحيان لشخصيات صغيرة أسطورية مثل الملائكة أو الأطفال الصغار "بوتي" وعرائس البحر. وعقب الفتح العربي، استوحيت الزخارف من العالم النباتي. فهذا الغصن النباتي المزدوج، الذي يلتف فرعاه أحدهما حول الآخر، يقسم عمودياً زخارف السَّرع التي تملأ كامل المساحة المتبقية بوفرتها وغناها. كما تكثر في هذه الزخرفة عناقيد العنب التي ترمز إلى الازدهار والرخاء. وحبات العنب المدورة تجد مكاناً بهيجاً لها بين التفافات الغصون. وفي مقالة بارعة تتناول موضوعاً متواضعاً في حقيقة الأمر، برهن هـ. ستيرن على أن هذه الأعمال صنعت في مصر تحت تأثير الفن الأموي وسلط الأضواء على "طغيان فن الفاتحين المسلمين على أشكال الإبداع الفني في بلاد النيل" (هـ. ستيرن، ١٩٥٤).

د.ب.

٢٢٦.
حيوان يرعى

مصر، العصر البيزنطي أو الأموي
خشب
١٥×١٤,٣سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
إي ١١٧١٦
الشراء عام ١٩٢٥
المرجع: م ـ هـ. روتشوفسكايا ١٩٨٦، رقم ٣٦٨، ص: ١١٣

إن هذا المشهد، الذي يمثل دابة تأكل حملها تجاوزاً وتعدياً، يشكل جزءاً من تقليد عالمي. ففي معظم المناطق، كان الحمار دائماً الرفيق المفضل للفلاح أو للبائع الجوال، وقد دخلت قصص منازعات الحمار مع سيده في مصنف الحكايات. أما العناية التي أحيطت بها التفاصيل المنقوشة، مثل قش السلة، والعينين المنقوشتين بشكل لوزتين، وجسم الحيوان والثمار التي تتوزع عليها الحزوز الصغيرة، فتدل على أن هذه اللوحة كانت تشكل جزءاً من قطعة فنية فاخرة.

م ـ هـ. ر.

٢٢٧.
صندوق وزن مع أربعة أثقال

مصر، القرن السادس ـ السابع
من المعدن والخشب
الصندوق: ٢٢,٥ ×٩,٨سم
الميزان: ١٤×٦,٧سم
قطر الصحن: ٥,٢سم
القاهرة، المتحف القبطي.
١٢٣٦٧

تتألف العلبة من جسم يحوي صفيحة متحركة، مشكلاً بذلك مستويين فيهما تجاويف لوضع الأثقال. ويظهر مكان لوضع الميزانين مع العاتقين والصحون على مستويي الصندوق؛ ولا يزال أحد هذين الميزانين محفوظاً. ويغلق صندوق الوزن بواسطة غطاء سحَّاب. أما طرفا الصندوق فتغطيهما صفيحتان معدنيتان لحماية القفل والريش. وقد نقش على سطح الغطاء نقش بارز يمثل صليباً منتصباً تحت بناء صغير ذي واجهة زخرفية تعلوها كتابة باللغة اليونانية: "برحمة الله". وتعود الأثقال المحفوظة إلى العصر البيزنطي. وكانت أدوات الوزن العالية الدقة هذه ضرورية لعمل الصياغ ومفتشي العملات. وكانت الكتابة التي تعلو الصندوق أو الأثقال "برحمة الله" بمثابة الكفالة الصادرة عن سلطات الإمبراطور بشأن دقة الوزن ومطابقة الأثقال للمواصفات.

م ـ هـ. ر.



٢٢٧



٢٢٨

تزخر حسابات مصر القبطية التي حفظت أعداد كبيرة منها بالكسور: وهي كسور عملة ذلك العصر الـ"نوميسما" اليوناني، لدفع الضرائب والرسوم المختلفة والرهون؛ وكسور مقاييس الحبوب، والخمر، والزيت للبيع أو التقايض. وتوجد على هذه الشقفة أربعة أسطر من جدول كسور ١/٤ التي تتدرج من ٧٠٠٠ إلى ١٠٠٠٠.

وتمثل العشرة آلاف ١٠٠٠٠ برمز خاص بالشقف الموجودة في فيلة وهو بشكل رقم ٨ وتحته نقطة وليس رمز M التقليدي. وأما الرمز الشبيه بالفاصلة الذي يتوضع على نصف ارتفاع الرقم - وهو ليس خطاً مزدوجاً يعلو الرقم- فيدل على الآلاف.

وتمثل العشرة آلاف رقماً عالياً لا يرد إلا نادراً في النصوص الوثائقية. وربما كانت هذه الشقفة بمثابة مذكرة من أجل مختلف موظفي مرفأ فيلة، بحيث تتيح لهم تقييم حمولات البواخر وحساب الرسوم التي تخضع لها.

س. ب.

٢٢٨.
شقفة حسابية

فيلة، القرن السابع
من الفخار المحروق الأحمر ذي الحواف الرقيقة،
٦,٤×٦ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف١٢٦٠٥
المراجع: س. باكوت، س.هـ. هورتيل، (سينشر)



٢٢٩ و ٢٣٠

يندر أن يعثر، في الكتابات الوثائقية الشخصية الموجودة على الشقف، على رسالتين تتوجهان إلى الشخص نفسه وتتناولان الموضوع ذاته. وهذه هي حالة هاتين الشقفتين.

فالشقفة ذات الرقم أ.ف ١٢٣٠٩ عبارة عن رسالة موجهة من قاض يدعى بسات إلى يعقوب، ابن كاريسيا. ويقرض بسات مبلغاً إلى يعقوب، ويقبل كضمانة لسداد هذا القرض قدر لحم، وقدر زيت، وعدداً من القطع ذات القيمة الـ"سكوه". وتودع القدور والقطع عند كاثارون، وهي سيدة أعمال تقرض مقابل رهن. وينصح بسات يعقوب بأن يستعيد الرهن من تلك السيدة.

أما الكتابة المرصوصة والمائلة إلى اليمين فتميز وثائق منطقة طيبة، فقد أوكل بسات كتابة هذه الرسالة إلى محرر محلي. وتعد لغة هذه الوثيقة لغة صعيدية تقليدية ذات مستوى جيد.

س.ب.

٢٢٩.
تبادل رسائل على شقف رسالة رقم ١ «من بسات إلى يعقوب».

جيميه [(؟)، النصف الثاني من القرن السابع
من الفخار المحروق الأسمر، مضلعة بشكل خفيف،
١٢,٥×٩,٣ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف ١٢٣٠٩
المرجع: س. باكوت، ١٩٩٩

على الشقفة رقم أ.ف ١٢٣١٠، تكتب كاثارون بدورها إلى يعقوب لتقول له: " لدي قدرا اللحم والزيت، وأنا مستعدة لإعادتهما لك". ولا تدل الكتابة على أن محررها ممتهن للكتابة (أحرف كبيرة مستقيمة ومنفصلة)؛ مما يعني أن كاثارون هي التي حررت الرسالة بنفسها. أما لغة هذه الرسالة فيبدو أنها تعكس اللهجة المحكية في جيميه في ذلك العصر. وتشكل كاثارون الشخصية المركزية في الرسالتين. وهي امرأة نشيطة، مستقلة، ورحالة. كما أنها مثقفة، تعرف الكتابة وتستطيع تحرير رسالة "مهنية". وهي أخيراً سيدة أعمال، تقرض المال مع فوائد، وتأخذ على ذلك ضمانات من المدينين لها على شكل قطع قيمة.

وتتميز الشقفتان رقم أ.ف ١٢٣٠٩ وأ.ف ١٢٣١٠ بقيمتهما الكبيرة لأنهما تشهدان على وجود لغة "رسمية" مكتوبة ولهجة محكية في جيميه في ذلك العصر. ومن جهة أخرى، وحسب ما كتب على الشقفة رقم أ.ف ١٢٣٠٩ (3 1) ،تذهب كاثارون إلى "فوساتون" (الفسطاط)، وليس إلى "بابيلون" (القاهرة). فهل تعد هذه التسمية مجرد تسمية غريبة في هذا النص، أم تدل على أن تاريخ كتابة النص أكثر قدماً، أي أنها تقارب تأسيس الفسطاط؟

س.ب.

٢٣٠.
تبادل رسائل على شقف. رسالة رقم ٢ «من كاثارون إلى يعقوب».

جيميه (مدينة هابو) (؟)، النصف الثاني من القرن السابع
من الفخار المحروق الأسمر الفاتح، مضلعة،
١٢,٢×١٥,٨ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف ١٢٣١٠
المرجع: س. باكوت، ١٩٩٩



٢٣١ و ٢٣٢

٢٣١.
ختم

مصر، العصر البيزنطي
من خشب الأثل،
١١,٤×٤,٢ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي١١٧٢٣
اشتري من قبل ج. بينيديت في عام ١٩٢٥
المرجع: م ـ هـ. روتشوفسكايا، ١٩٨٦، ص:٧٤، رقم ٢٥٧

نقش على هذا الختم المستطيل الشكل الأحرف التي تشكل اسم إبراهيم بالترتيب المعاكس. وقد زود بمسكة، مما يدفع على الاعتقاد بأنه كان مربوطاً بحبل جلدي مع قطعة أخرى (علبة أقلام قصب، مقلمة؟) أو معلقاً بحزام صاحبه. واستخدمت علامات الأختام على الصلصال في ختم جرات الخمر. ويتشكل عدد كبير من الأختام من كتابات باللغة اليونانية والقبطية ومن طرات وصيغ مسيحية، إلى جانب الأسماء كما هي الحال في هذا الختم. وكانت الأختام تدل أيضاً على "ماركات" لخمور متميزة ومشهورة، يشار إليها باسم صاحبها أو بعبارة للتبريك أو الدعاء، أو بشكل بسيط. ولا تزال على هذا الختم آثار للجص الأبيض، مما يدعو إلى الاعتقاد بأنه استخدم أيضاً في ختم الآجر، أو القرميد أو قطع من الملاط. واستخدمت بعض الأختام في ختم العليات أو الأماكن الأخرى التي كانت تحوي قطعاً أو موادّ غذائية ثمينة.

م ـ هـ. ر.

٢٣٢.
ختم

مصر (؟)، العصرالبيزنطي
من خشب السنط،
٤,٦×٦,٤سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي١١١١٧
اشتري في عام ١٩٠٦
المرجع: م ـ هـ. روتشوفسكايا، ١٩٨٦، ص:٧٢، رقم ٢٤٩
المعرض: لاتيس، ١٩٩٩، ص:١٨٢، رقم٢٢

يعتقد أن الأختام – الميداليات كانت تستخدم في وضع الأختام على جرات الخمر أو لتعليم الخبز المبارك، فقد كان هذا التقليد الأخير لا يزال حياً في الطقوس القبطية. ويحمل أحد وجهي هذا الختم صليباً مشنقي الشكل تبدو بين فروعه كتابة باللغة اليونانية مفادها: "النصر. السيد المسيح"، وهو دعاء كان يطلق في الأصل من أجل تشخيص الحظ، واستخدم فيما بعد في ألعاب السيرك وسباقات الخيول، ومن ثم أصبح دعاء مسيحياً وطبق على المسيح. أما الوجه الآخر فتعلوه طرة تمثل اسم متَّى الذي يمكن أن يشير إلى اسم صاحب الختم.

م ـ هـ. ر.

٢٣٣.
أربعة أختام

مصر (؟)، العصران الروماني والبيزنطي
سبيكة من النحاس،
الارتفاع١,٣إلى٢,٣سم
الطول ٣,٨ إلى ٧,٥ سم،
ومن٢,٩إلى ٣,٩سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٥٧٥١، ٥٧٥٢، ٥٧٥٤، ٥٧٥٥
هبة من الملك فؤاد في عام ١٩٣٦
تنازل عنها المتحف المصري في عام ١٩٣٩

زودت كل من هذه القطع الصغيرة بـ"شعار" للطباعة وبحلقة للإمساك بها. ويمثل الشكل الذي يحصل عليه بالضغط على الخاتم رسماً (لديكين متواجهين)، وطرة مشكلة من تركيب أحرف يونانية (نموذجان)، أو حتى عبارة لاتينية تدعو بالسعادة. وكانت توجد أيضاً أختام خشبية مدورة أو مستطيلة. وكانت طبعات هذه الأختام محفوظة على الشمع الذي يختم رسائل ورق البردي، وعلى أقراص من الرصاص تستخرج من حبال صغيرة مثبتة على المومياوات، وعلى سدادات فخارية كانت تحيط بعنق الخوابي. وكانت هذه العلامات شخصية تسمح بالتعرف على مرسل الخطاب، أو صاحب المنتج حسب كل حالة.

د.ب.



٢٣٣

٢٣٤.
عقد تأجير غرفة

مصر، القرن الثامن
شقفة صحن من الفخار المحروق الزهري،
١٠,٥×٢٠,٤سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف١٢٦٧٨



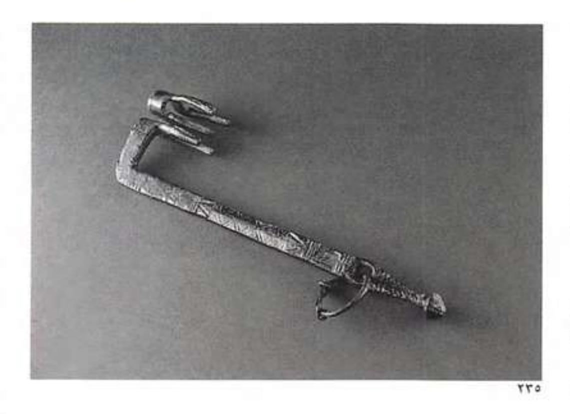
٢٣٤

"باسم الله القادر...أنا سليمان ابن جرجس وأكتب إلى يانيا ابنة المعلم أتاناس... وأصرح أنني أستأجر منك الغرفة التي تملكينها في منزلك، مقابل درهم واحد في العام، ابتداء من اليوم وحتى نهاية العام، ومن دون أي اعتراض..." وتدل العبارة الاستهلالية، واسم المستأجر والعملة المذكورة على العهد العربي. أما استمارة العقد فهي تقليدية تكثر فيها المصطلحات اليونانية في العبارات الرئيسية وللتعبير عن الكلمات الهامة. وتبدو الكتابة متمرسة وذات مستوى مهني تقريباً. وإن لم يكن الموظف المحرر هو المستأجر ذاته فقد ضاع اسمه بسبب الثغرة الموجودة في السطر الأخير.

أ.ب.

٢٣٥.
مفتاح

إدفو، العصر البيزنطي(؟)
من الحديد،
٢٠,٨×٦سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف ١٣٩٨
حفريات إيفاو ١٩٢١-١٩٢٢
هبة تشاركية من الحفريات
المراجع: ج-س. جرونيه، ١٩٧٧، اللوحة ١١؛ د. بينازيت، ١٩٩٢، ص: ٢٥٥



٢٣٥

يتألف لسان المفتاح المتلوي الشكل من خمسة أسنان. أما ساقه فقد شكلت ونقشت وثبت في نهايتها زر مخروطي الشكل. وثبتت فيها حلقة تسمح بتعليق المفتاح. وكان الشكل المرفقي موجوداً فيما سبق في العصر الروماني، ويشهد على ذلك تمثيل المفاتيح المعلقة في رقبة كلب أنوبيس، وعلى بطاقات المومياوات، وعلى التوابيت والنواميس المزينة بالرسوم.
ويبدو أن هذا الشكل استمر حتى نهاية الألفية الأولى على أقل تقدير، لأنه عثر على سلسلة من هذا الطراز في مدينة إدفو في طبقات تعود إلى القرون الوسطى. وكانت المفاتيح تصنع من الخشب أو الحديد. وقد عثر على عقود تأجير منازل تعود إلى أواخر العهود القديمة، وكانت تشمل بنداً يلتزم وفقه المستأجر بإعادة الأبواب والمفاتيح عند انقضاء مدة العقد.

د.ب.



٢٣٦ و ٢٣٧

٢٣٦.
مصباح مزخرف بشكل سمكة

مصر، العصر البيزنطي
من الخزف،
٤,٥×٨,٩×٦,٩سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي٢٩٩٧١
تنازل عنه متحف جيميه ١٩٤٨

كانت المنازل تنار بواسطة المشاعل، والثريات، والشمعدانات البرونزية عند الأثرياء، وبواسطة مصابيح صغيرة من الفخار.
وتعود المصابيح المقولبة الأولى إلى العصر الهيلينستي، وهو الفترة التي قدم فيها الإسكندر الأكبر إلى مصر، وكانت تصنع في اليونان. وهذا المصباح، الذي يغطي كامل سطحه العلوي نحت بارز يمثل سمكة، مستوحى من النموذج المصري : المصباح الضفدع. واستعيض عن شكل الضفدع هنا بشكل السمكة التي تمثل، على غرار الضفدع، النيل والماء، ومنهما الحياة.

ك.ل. ـ ك.

٢٣٧.
مصباح ـ بوتقة

مصر، العصر البيزنطي
من الخزف،
٣,٣×١١سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف١١٨٣٩

كانت الأوساط الأكثر تواضعاً أو تقشفاً تستعيض عن المصباح المقولب على شكل صدفتين والمزخرف ببوتقة بسيطة لا يدل على استخدامها كمصباح إلا آثار النار التي تبقى عليها.
صنعت هذه البوتقة من الصلصال الرمادي ومواد نباتية مزيلة للشحم، وهي غير محروقة كما ينبغي، كما أنها غليظة الشكل والصنع وغير عميقة، وهي مزودة ببكرة من الفخار مخروطية الشكل ومثقوبة لحمل الفتيل الذي يطفو على سطح الزيت. وبقي في ثقبها قطعة من الفتيل. وقد استخرج أثناء حفريات منطقة الكيليا كمية من هذه المعدات المتواضعة.

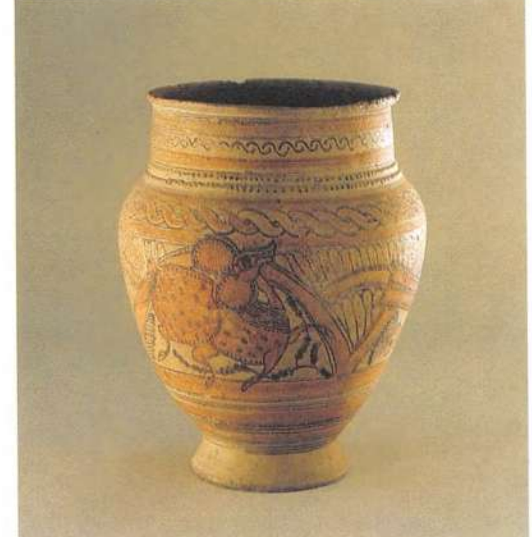
ك.ل. ـ ك.

٢٣٨.
جرة فخارية مزينة بالرسوم

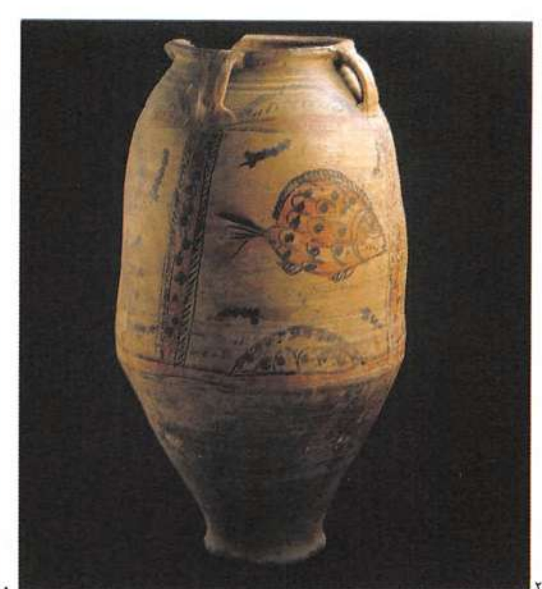
سقارة، دير أرميا،
القرن السادس ـ السابع
من الخزف، طلاء عاجي
رسم باللونين الأسود والأحمر،
الارتفاع٢٥,٣سم
قطر الفوهة ١٦,٣سم
القاهرة، المتحف القبطي، ٨٩٣١
المرجع: ج. أي. كويبل، ١٩١٢،
اللوحتان ٤٨ و٥١

يبدو أن هذه الجرة كانت تستخدم لحفظ وتقديم المأكولات الجامدة مثل الخبز والحلويات والحبوب(؟). أما نوعية المواد التي صنعت منها فتدل على أنها تناسب صالة استقبال أكثر من احتمال استخدامها في مخزن.
وتحتل القسم العلوي من هذه الجرة زخارف هندسية مرنة، بينما تحيط ببطنها زخارف حية. وتبدو تحت الأقواس الزخرفية حيوانات، ربما طاووس(؟)، وغزال (؟) بأجسام مستديرة وآذان فأرة. وتعد هذه الجرة مثالاً حياً على موهبة صناع الفخار الأقباط وخيالهم الواسع.

ف.م.



٢٣٨



٢٣٩

٢٤٠

يتعلق الأمر هنا أيضاً بجرة للتخزين، ويدل قسمها السفلي غير المزخرف على أنها كانت غائصة في الأرض أو مثبتة في قاعدة ما. ويعلو الجرة أربعة مقابض صغيرة ولكن قوية كانت تستخدم في تمرير الحبل الذي يسمح برفع الجرة. غير أن هذه الجرة أقل تنميقاً من سابقتها. وتتمثل الزخارف التي تعلوها في أربعة ميتوبات في داخل كل منها سمكة، وأوراق اللوتس، والزينات الزهرية باللونين الأحمر والأسود رسمت على عجل على أرضية من طلاء عاجي. ويزين الكتف أقواس صغيرة متقطعة. والصلصال الذي استخدم في صنع الجرة غريني ولا يحتوي على مادة نباتية لإزالة الشحوم.

ف.م.

٢٣٩.
جرة كبيرة مرسومة

سقارة، دير أرميا، القرن السابع من الخزف،
رسم باللونين الأسود والأحمر،
الارتفاع ٧٨ سم؛
قطر الفوهة ٢٦,٦ سم
القاهرة، المتحف القبطي، ٩٠٦٥
المراجع: ج. أي. كويبل، ١٩٠٨، ٤، اللوحة ٦٢؛ الموسوعة القبطية، ١٩٩١، المجلد الثاني، الصورة ص: ٤٩٢؛ ج. جبرا، ١٩٩٣، ص: ١٠٩، رقم ٥٠

تتخذ هذه الجرة شكلاً غير معتاد: فليس لها عنق، وتحد فوهتها قاعدة عريضة مائلة نحو الداخل، ربما تشير إلى أنه كان لها غطاء، كما أن لها كتفًا مرتفعًا جداً ومقبضين مزينين بأشرطة. غير أن الزخارف التي تعلوها، سواء في تشكيلها أو في طرازها والمشاهد المصورة عليها، تجعل منها نمطاً تقليدياً من الفن القبطي.

وتحت الأقواس الصغيرة تتتابع صور لطيور وأسماك وتمثال نصفي لامرأة ذات عينين كبيرتين وتصفيفة شعر قديمة. أما الرسوم التي خطت بريشة دقيقة، فتجمع دائماً وبالاستمرارية ذاتها اللونين الأحمر والأسود على خلفية عاجية زهرية ذات لمعة خفيفة.

ف.م.

٢٤٠.
جرة مرسومة

كوم الدوش،
القرن السابع–الثامن
من الخزف، طلاء عاجي،
الارتفاع ٣٧,٥ سم؛
قطر الفوهة ٢٠سم
القاهرة، المتحف القبطي، ٩٠٧٥
المراجع: ج. دارسي، ١٩١٢، ص: ١٨٨، ١٨٩، الصورتان ٢,٥؛ ر. حبيب، ١٩٦٧، ص: ١٢٦–١٢٨، اللوحة ٨٠؛ ف. محمود، ١٩٩٣، ص: ٢٩٥.

٢٤١

يندر تمثيل الصور البشرية على القطع الفخارية القبطية مقارنة بتمثيل الحيوانات والنباتات. وعلى الرغم من أن هذه الشخصية رسمت بخطوط بسيطة، فإنها تشكل مثالاً جديراً بالاهتمام. وهي ترتدي ثوباً طويلاً ذا أكمام طويلة مزينًا بخطوط صغيرة بشكل قطع النسيج وبصليب، وتحمل هذه الشخصية في يديها المرفوعتين على مستوى الكتفين سعفَتَي نخيل. وقد زينت قمة سعف النخل الباقية بعنصر زخرفي بشكل صليب على غرار ذلك الموجود على أسفل الثوب. ويسقط شعر الشخصية الأسود على جانبي وجهها، ولا تحمل الهالة التي تتيح وصفها بشخصية مقدسة. وربما كانت صورة لشهيد، لأنه يحمل سعف النخيل، أو لمؤمن يشارك في احتفال ديني. ويحوي الصلصال الغريني الذي استخدم في صنع هذه الجرة على كمية كبيرة من المواد النباتية المزيلة للشحوم.

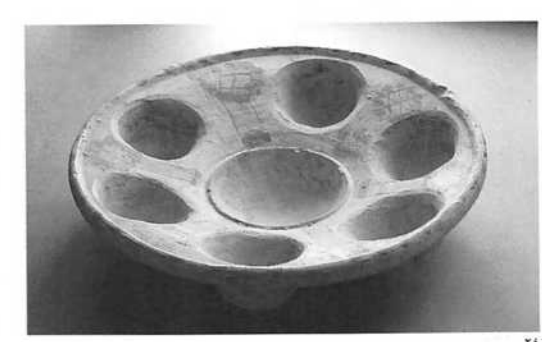
ف.م.

٢٤١.
كسرة من جرة مرسومة

مصر، القرن السادس– السابع
من الخزف، طلاء أحمر، ورسوم باللونين الأبيض والأسود،
١٩,٨×٢٣,٣ سم
القاهرة، المتحف القبطي، ٣٢٣٠.

٢٤٢.
طبق مقمع

مصر، العصر البيزنطي
خزف
الارتفاع ٨سم، القطر ٣١سم،
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي ٢٧٢٢٤
حفريات متحف اللوفر، ١٩٨٠
هبة تشاركية من حفريات ١٩٨٢
المراجع: ج ـ ل بوفو، م ـ هـ. روتشوفسكايا، د.بنيديت ١٩٨٥، ص٤١٢ ـ ٤١٥؛
م ـ هـ. روتشوفسكايا١٩٨٨، ص٢٣١ـ ٢٣٦، وكذلك ١٩٩٠،ص٣٨٦، صورة١٠٩.


٢٤٢

صنع هذا الطبق الكبير بشكل حلقي وهو مؤلف من قمع مركزي محاط بستة أقماع أصغر منه. واكتشفت ثلاثة أطباق مطابقة وكاملة في تود. وقد عثر على هذا الطبق مع طبق آخر ذي أقماع في سلوة للتخزين. ويتم صنع هذا الطراز من الأطباق على مرحلتين: يقلب الطبق على ظهره وتفتح فيه فتحات، ومن ثم تصنع الأقماع وتلحم بواسطة خليط من الماء والصلصال على الطبق. وزخرفت الفسحات الفاصلة بين الأقماع بزخارف نباتية– هنا على شكل أشجار منمقة(؟)، ذات قمم مستديرة وجذوع مستقيمة.
وعرفت هذه الأطباق المجزأة منذ العصر اليوناني القديم في قبرص، وفي جزيرة كريت، وفي مصر تحت الدولة الوسطى لتلقي الأغذية والقرابين، وذلك حسب السياق الأثري الذي اكتشفت فيه.
أما فيما يخص العصر القبطي، فلم يتم بعد البت في استخدام هذا النوع من الأطباق. ولا سيما أن هذا النموذج من طبق التقديم انتشر بقوة قبل العهد العربي، في إيران وسورية، وفي مصر، تحت اسم "طبق التوابل".

ك.ل.ـ ك.

٢٤٣ أ.ب
كوب بساق عالية وكوب بساق قصيرة

إدفو، القرن الرابع إلى التاسع
زجاج
الارتفاع ١٠,٦ و٥,١سم،
القطر١٥ و١٦,٣سم، قطر القاعدة ٨ و٨,٤سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف١٣١٢ و أ.ف١٣١٤
حفريات إيفاو ١٩٢١ـ١٩٢٢، هبة تشاركية من الحفريات
المراجع: هـ.هين ١٩٢٤، ص٢٩، ٣٩ لوحة ٢٤م.بلانكارد ١٩٦٨ رقم ٦٩ و٧٢ الجزء الأول ص١٦٦ـ١٧٥
د.بينازيت، م ـ هـ. روتشوفسكايا ١٩٩٩ص٨٥، لوحة٢

إن الكوب الطويل الساق هو الذي يمثل القطعة المتميزة بصناعتها المتقنة وزجاجها الأكثر صفاء من بين هذين الإناءين. غير أن هذا الكوب يطرح مشكلة في استعماله، فقعره ليس مسطحاً بصورة منسجمة، ومركزه مقعر جداً ومحدود بحلقة محدبة دائرية محاطة بدورها بإطار، مما يحد من استعمال هذا الكوب كوعاء. أما الكوب الآخر، فيتبع شكله الطراز التقليدي وصناعته أقل إتقاناً من سابقه، فالزجاج مملوء بالفقاعات، وشكل الكوب غير منتظم. وفي مركزه نقرة تشبه النقرة التي تلاحظ على الأكواب المعدنية من الطراز ذاته. وربما كان هذان الكوبان جزءاً من طقم أوانٍ للمائدة اكتشف في إدفو، أبولينوبوليس القديمة، في طبقات تم تأريخها بواسطة أجزاء من ورق البردي القبطية والعربية التي تعود إلى القرنين التاسع والعاشر.
وقد عرف نموذج الكوب ذي الساق في مصر منذ القرن الرابع، لأنه عثر على كثير من هذه الأكواب في كارانيس في سياقات أثرية تعود إلى القرنين الرابع والخامس. فهل بقيت هذه الأكواب شائعة حتى القرنين التاسع والعاشر، أم أنها تعود إلى ما قبل ذلك وتمثل مقتنيات عائلية حفظها الورثة بعناية حتى العهد الإسلامي؟

ك.ل.ـ ك.

٢٤٤.
جرة

إدفو، القرن الرابع إلى التاسع
زجاج
الارتفاع ١٠,٣سم، القطر٦,٥سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف ١٣١٨
حفريات إيفاو١٩٢١ـ١٩٢٢، هبة تشاركية من الحفريات
المراجع: هـ.هين ١٩٢٤، ١، ص٢٩، ٣٩، لوحة٢٥، م.بلانكارد ١٩٦٨، رقم ٧٨

استخدمت في صناعة هذه القطعة معجونتا زجاج مختلفتان: فقد استخدم في صناعة جسم المزهرية المنفوخ زجاج شفاف مائل إلى الخضرة، وزجاج أزرق غامق لصنع بقية العناصر المضافة. وينفتح عنق المزهرية على قرص عريض، بشكل قمع موسع، ثبت عليه بدقة القسم الأعلى الملتف من المقبض. هل يعد اللون المزدوج للمقبض دليلاً على ترميمه في عهد قديم؟ أم يدل على خيال صانع الزجاج؟ وقد لحم المصب والقاعدة دون عناية على جسم المزهرية. ويبدو أن هذه القطعة الخرقاء قد صنعت على عجل، فهل يمكننا أن نعتبرها بمثابة تقليد متأخر للنماذج الرومانية؟
لقد عثر على هذه الجرة في القطاع الإسلامي الذي وجد فيه الكوبان. وبالتالي فإن التساؤل بشأن تأريخها مطروح أيضاً.

ك.ل.ـ ك.

إن القطع المصنعة من نخل الرافيا، أو الأسل أو البردي وغيرها من المواد السريعة التأثر تتعرض أكثر من غيرها لخطر التلف أو الاختفاء. وبالتالي فنادراً ما بلغتنا محفوظة بشكل كامل. وهي عبارة عن السلال، والعلب، والحصر، والأشرطة. وتم التحقق من وجود عدة تقنيات للضفر، مع نماذج تزيينية، تكون في بعض الأحيان فنية وتخص مناطق معينة.

وقد صنعت هذه السلة التي فقدت أحد مقبضيها من الأسل أو من نخل الرافيا المضفور، ودعم الطرف بواسطة خيط من القنب. وعلى شاكلة غيرها من السلال، كانت هذه السلة قطعة من أثاث جنائزي.

س.ن.



٢٤٥

٢٤٥.
سلة صغيرة

مصر، العصر البيزنطي
نخل الرافيا، والأسل، والقنب(؟)،
القطر: ١٨ سم.
هايدلبرج، متحف المصريات بالجامعة
١٥٣٠ أ
المرجع: س. نوريت، ١٩٩٦، رقم ١٠٦ف
المعرض: هايدلبرج، ١٩٨٦، رقم ٦١٩ أ



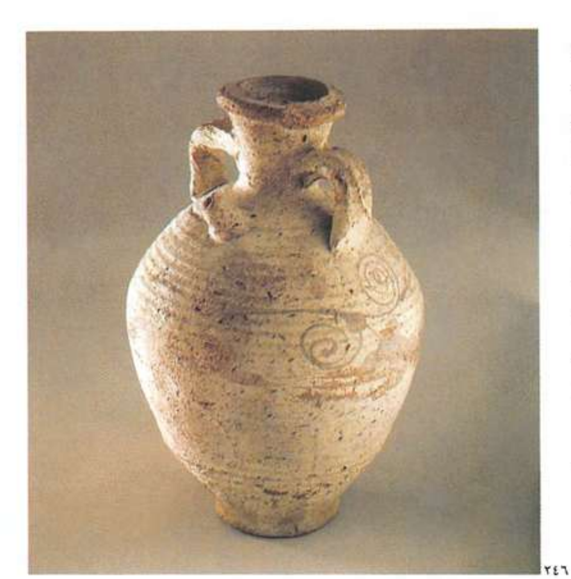
٢٤٣ أ، ٢٤٣ ب و٢٤٤

٢٤٦.
زير

مصر، القرن الخامس ـ السابع
من الخزف المطلي،
الارتفاع ٢٧ سم؛ والقطر ١٩ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف٥١٢٤
المرجع: س. نيريت–سير، ١٩٦٦، رقم ٨٥

تستخدم القلل والجرار ذات المصب والمزودة بمرشح في أعناقها من أجل حفظ الشراب وتقديمه، أي الماء والخمر بشكل عام. ويطلى الصلصال الذي تصنع منه في معظم الأحيان بطلاء أبيض مائل إلى الصفرة يصنع من حليب الكلس. ويرسم صانع الفخار النماذج التزيينية على هذا الطلاء، وهي زخارف مستوحاة في معظمها من النباتات ومرسومة بلون واحد بني–بنفسجي يذكر بلون الباذنجان. ويحمي المرشح الشراب من الحشرات وغيرها من الشوائب. وقد استخرجت كمية من هذه القلل من الحفريات. ويبدو أن النماذج الأقدم منها تعود إلى ما يقارب القرن الخامس، غير أنه وجد منها عدد يعود إلى القرن السابع.

ك.ل.ـ ك.


٢٤٦

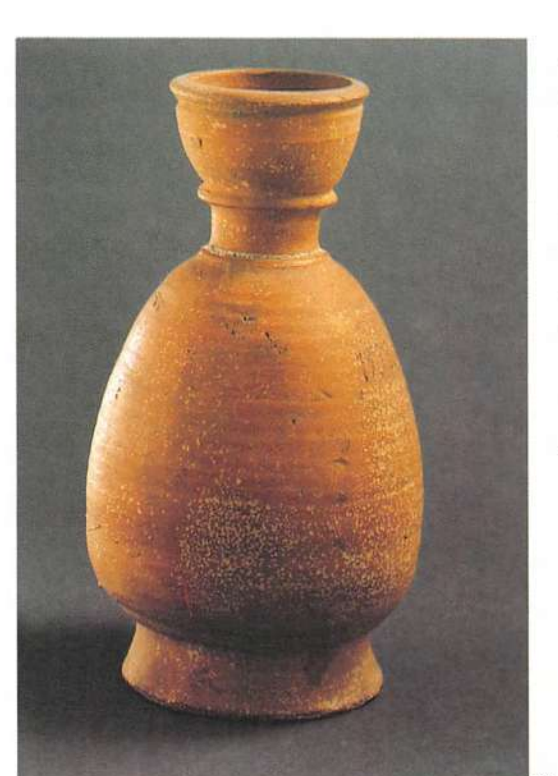
٢٤٧.
قارورة

إدفو، القرن السابع–الثامن
من الخزف الملمع،
الارتفاع ١٧ سم، والقطر ٩ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف ١٢٥٢٧
حفريات إيفاو، ١٩٢٥؛ هبة تشاركية من الحفريات.

يعثر على هذا النوع من القوارير بأعداد كبيرة سواء في المساكن أو الأديرة. ويشبه شكل هذه القارورة ولمعان خزفها، الذي انطفأ شيئاً ما مع الأسف، القوارير البرونزية. وقد شاع صنع الأواني من الصلصال على شكل الأواني البرونزية في العصور القديمة. ويعود ذلك بالطبع إلى أسباب اقتصادية، بما أن الصلصال أزهد ثمناً من البرونز. وفوهة القارورة مغلقة بقمع مثقوب بثقب صغير، يدل على الرغبة في اقتصاد استعمال المحتوى، ويوحي بأنه كان ثمين القيمة.

وحجم هذه القارورة الكبير يدل على أنها لم تكن تستخدم لوضع العطور، غير أن شكل الفوهة المزودة بقمع لا يبدو من جهة أخرى مناسباً لتقديم الخمر.

ك.ل.ـ ك.


٢٤٧

٢٤٨ أ-ج
ملعقة

ميدامود، العصر البيزنطي
من الخزف، الطول ١٦ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي١٥٤١٧
حفريات متحف اللوڤر- إيفاو ١٩٣١-١٩٣٢
المرجع: ف. بيسون، ١٩٣٣، ت. ٩، ٢، ص٧٩، رقم ٥٧٢٨

قدر

مصر، العصر البيزنطى
من الخزف،
الارتفاع ٧,٣ سم؛ القطر٩,٣
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي٣٠٥٩٢

مغرفة

مصر، العصر البيزنطى
من الخزف،
الارتفاع ٦سم؛ القطر١٨سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف٤٧٤١



٢٤٨ أ-ج

جمعت هنا ثلاث قطع للاستعمال اليومي في المطبخ. الوعاء الأول صنع على شكل قدر من الصلصال الصافي، والقاسي والرنان وقد شكل بكل عناية. وتدل الزخارف البسيطة التي تعلوه على أنه كان يستخدم لحفظ الأطعمة أو تقديمها وليس للطبخ، لأن طلاءه لا يتحمل اللهب.
وأما الملعقة أو المغرفة الصغيرة والقصعة المصنوعتان من الصلصال غير المصفى بشكل جيد دون كثير من الأناقة في التشكيل، فلا بد أنهما كانتا تستخدمان للاستعمال اليومي على الرغم من الزخارف التي تزين شفة القصعة.
وقد استخرجت أوان مشابهة كثيرة من الحفريات العديدة الخاصة بالآثار القبطية. وهي تساعد على تحديد تواريخ واستخدامات القطع المشابهة الموجودة في المتاحف والمجردة من سياقها التاريخي.

ك.ل. ـ ك.

٢٤٩.
ملعقة

مصر، العصر البيزنطى
من الخشب،
الطول ٢٠سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي٢٤٠٠٩
ليج ر. ويل، ١٩٥٠



٢٤٩

تنتهي يد هذه الملعقة بصليب (كسر أحد أفرعه). فإلى جانب الملاعق التي كانت تستخدم في الحياة اليومية كانت توجد ملاعق مكرسة للاستخدام الكنسي، غير أنه يصعب تحديد القطع التي استخدمت لهذه الأغراض.

م- هـ- ر.

٢٥٠
مغرفة

كوم الأحمر، العصر البيزنطي
من الحديد،
٤×٤١,٨×١١سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي ١١٣٠٨
حفريات ر.ويل، ١٩١٢
هبة من شركة الحفريات الأثرية١٩١٣
المرجع: د. بينازيت١٩٩٢، ص٧٣

٢٥٠

صنعت المغرفة من صفيحة حديدية، تم قصها وتطريقها ونقشها. وعلى عكس المغرفة الشاقولية التي شاع انتشارها في العالم الروماني تحت اسم " سمبولوم"، والتي تستخدم بشكل عمودي، فإن يد هذه المغرفة تعتبر امتداداً لسطح تجويفها. وهي مزينة بزخارف هندسية منقوشة، وبصليب محفور قرب القمع، وبصليب آخر مقصوص في نهايته عند طرفها العلوي الذي حني على شكل حلقة للتعليق. ويأخذ كوم الأحمر اسمه من اللون الذي يضفيه القرميد وكسرات الفخار على الهضبات الأثرية فيه. ويحمل عدد من المواقع في مصر هذا الاسم. أما هذا الكوم فموجود في مدينة تهنه العتيقة، التي كانت تدعى "أشوريس" في عهد البطالمة والتي تقع عند مستوى مدينة المنيا الحالية، على ضفة النيل اليمنى.

د.ب.

٢٥١.

شمعدان

الأقصر، القرنان الرابع ـ الخامس
من الحديد الزهر،
ارتفاع ٧٨سم
سان بطرسبورج، متحف
الإرميتاج،
١٠٥٨١
مصر في عام ١٨٩٨من ف.ج.بوك
المراجع: ن.أ.كريجانوسكايا، ١٩٢٦،ص٧٤، أ.كاكوفكين١٩٩٧، ١٦٠،ص٤٥،شكل٣
المعرض: إيسين،١٩٦٣، رقم٤٤، سان بطبرسبرج، ١٩٩٨،ص١٦٩

شمعدان بثلاث قواعد على شكل عمود مصري ذي تاج مزدوج يعلوه تمثال لامرأة عارية تحمل فهدين في يديها المرفوعتين. ويوجد على الشمعدان مصباح ذو فتحتين بشكل دلفين. ويعتبر تمثال المرأة مركز هذا التشكيل المعماري والزخرفي. وتختلف وجهات النظر في تحديد شخصيتها. ففي معظم الأحيان، تحدد شخصية هذه المرأة على أنها الإلهة أفروديت أو راقصة، مما يذكر بالعلاقة مع الفن الهيلينستي. كما يمكن أن ينظر إليها في مناسبات أكثر ندرة على أنها انعكاس للتمثيلات الازدواجية لمختلف طوائف العارفين بالله التي عاشت على الأرض المصرية في الفترة الواقعة بين القرنين الرابع والسابع وكان لها في تلك الأرض نفوذ كبير.

أو.أو.

٢٥١



٢٥٢.
امرأة تصفف شعرها

مصر، العصر البيزنطي
سبيكة من النحاس،
١٥.٤×٧.٢ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصرية،
إي١٣٩٣١
اشتريت في مصر عام ١٩٢٩ على أنها من بني سويف
المرجع: د. بينازيت، ١٩٩٢، ص: ٢٢٠



٢٥٢

تمثال يمثل امرأة عارية لا يزينها سوى الأساور. وهي ترفع ذراعيها وتحمل في يد مشطاً وتنظر باتجاه اليد الأخرى، المكسورة مع الأسف. وتشير هذه الوضعية إلى أنها تنظر في مرآة، على غرار تمثال المرأة التي تزين نفسها الموجود في كنساس سيتي (رود أيلاند، ١٩٨٩، رقم ٥١)، والتي كانت تعلو قمة شمعدان، مثل النموذج المقدم هنا (كتالوج ٢٥١). وربما كان هذا التمثال الصغير من اللوفر جزءاً من قاعدة مصباح أو قطعة أثاث تمتلكها سيدة. ويعرف شكل هذا التمثال على أنه يمثل الإلهة أفروديت. أما الطراز فهو بعيد عن المعايير الجمالية التي يجسدها الجمال اليوناني. ويدل تعبير الوجه النضر والمحاط بشعر مجعد منمق على الصدق والعفوية. وهو تعبير مكثف يدل على الرضا عن الصورة التي تعكسها المرآة. وأما المشط الطويل ذو الصفين من الأسنان، فهو معروف لشبيهه بالنماذج المصنوعة من الخشب (كتالوج ٢٥٤، ٢٥٥) ومن العاج (كتالوج ٢٧٧).

د.ب.

٢٥٣.
مرآة

مصر، ربما من العصر البيزنطي
من الزجاج المطلي بالقصدير،
والخشب والفضة
١١,٢×١١سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار
المصرية،
إي١١٢٠٧
اشتريت في مصر عام ١٩١٠
المرجع: د. بينازيت، ١٩٩٢،
ص: ٢١٥.


٢٥٣

إن هذه المرآة المستديرة الصغيرة لم تعد تعكس الصورة. وقد كان زجاجها في الماضي مطلياً بالقصدير أو بطبقة من الرصاص، وفق طريقة ظهرت في العصر الروماني. وكان الإطار الخشبي ذو الأضلاع الثمانية ملبساً بالفضة. ولا تزال آثار صمغ المصطكا (؟) الذي استخدم لتنفيذ هذا التلبيس موجوداً إلى جانب بقايا صفيحة معدنية رقيقة. وكانت هذه الصفيحة مقصوصة على شكل تاج ومزينة بكتابة تبدأ برسم للصليب.

د.ب.


٢٥٤

٢٥٤.
مشط لتصفيف الشعر

مصر، العصر البيزنطي
من خشب الشمشاد،
٢٤,٣×٧,٦سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار
المصرية،
إي١٣٥٠٤/٣
اشتري عام ١٩٢٨
المرجع: م ـ هـ. روتشوفسكايا،
١٩٨٦، ص: ٣٠، رقم ١٧

ظهر هذا النوع من الأمشاط، المصنوعة من الخشب أو العاج، والمزودة بصف مزدوج من الأسنان، في العصر اليوناني في جميع أرجاء بلدان البحر المتوسط، وهو يستخدم حتى في وقتنا هذا. وتفيد الأسنان الكبيرة المفرقة في تفريد الشعر، بينما تتيح الأسنان الدقيقة والمرصوصة تنظيف الشعر وتمليسه. وأما الصفيحة المركزية، فتزين بمختلف فنون النحت والنقش البارز والتفريغ والرسم. وعلى هذا النموذج، نقشت على الصفيحة دوائر كبيرة رسمت بواسطة الفرجار، تتصل فيما بينها بشبكات تبادلية من دوائر أصغر من سابقتها مشكلة من وحدات من أربع دوائر.

م ـ هـ. ر.


٢٥٥

تعد الأمشاط المفرغة أكثر هشاشة من غيرها، وبالتالي يعتقد أنها كانت تهدى في مناسبات الزفاف، ولا بد من أن بعضها لم يستخدم على الإطلاق. وقد زخرف العديد منها بنماذج حيوانية (ذوات الأربع، طيور) بخطوط بسيطة.

م ـ هـ. ر.

٢٥٥.
مشط لتصفيف الشعر

مصر، العصر البيزنطي
من خشب الشمشاد،
٤,٥ × ٧,٤سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي ١١٧١٨
اشتري عام ١٩٢٥
المرجع: م ـ هـ. روتشوفسكايا، ١٩٨٦، رقم ٣٤، ص:٣٤


٢٥٦

في العصور القديمة، كان للدبابيس استخدامات عديدة في زينة النساء. وكانت المزينة، أو مصففة الشعر التي اشتهر فنها، تستخدمها لتثبيت التصفيفات المعقدة التي راجت في الإمبراطورية المبكرة. وحسب المؤرخ ديون كاسيوس (١٥٥–٢٣٥)، فإن دبوساً من هذا النوع مدهوناً بالسم هو الذي استخدمته كليوباترة المشهورة ملكة مصر لتنتحر. ويمكن استخدام هذا الدبوس لوضع أنواع المراهم ومساحيق التجميل على البشرة. ويدل مؤشران على أن هذا الدبوس استخدم لهذا الغرض: يتمثل أولهما بالآثار العديدة السوداء التي تغطي قسماً كبيراً من سطحه، والتي نتجت دون شك عن المواد التي كان يستخدم في وضعها، ويكمن الثاني في شكل الرأس الذي صنع لتيسير تناول الدبوس، ويتجسد ذلك بالحجم المتطاول والمحفور على شكل أقماع مصطفة على صف واحد، لغرضي التزيين والحمل.

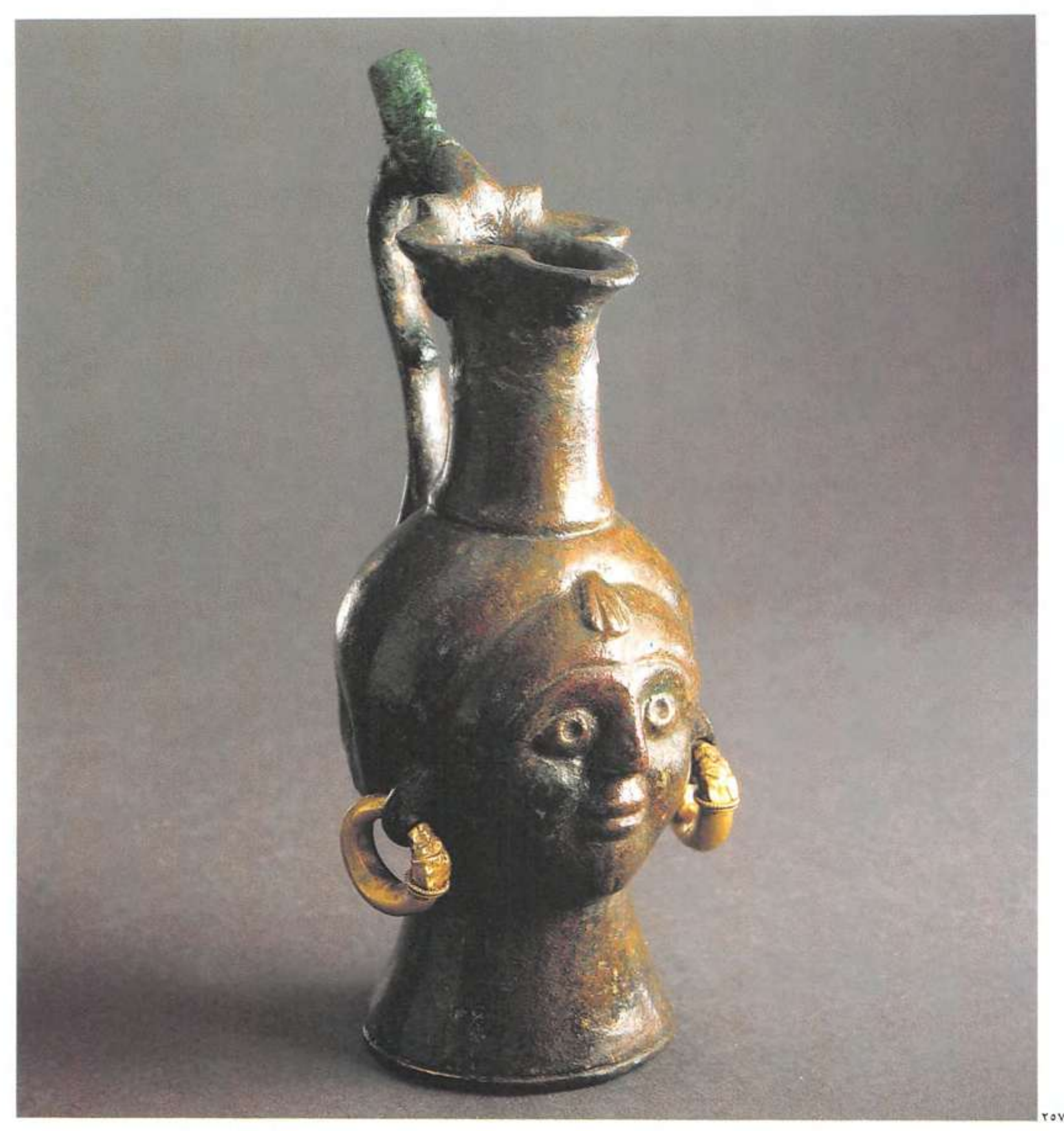
ج ـ ف.د.

٢٥٦.
دبوس

أنصنا (أنتينويه)
الإمبراطورية الرومانية المتأخرة
من العظم،
٩,٥×٠,١ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي١٢٦١٧
حفريات جاييه، ١٩٠٧

.٢٥٧
إبريق

مصر(؟)
العصر البيزنطي
سبيكة من النحاس،
١٢,٦×٦,٢×٥,٢ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
أ.ف١١٤١١
تم اقتناؤه عام١٨٩٣ (؟)
المرجع: د. بينازيت، ١٩٩٢،
ص: ٤٨.



٢٥٧

رمم هذا التمثال منذ اكتشافه، وتم تخليصه من الطبقة المؤكسدة التي كانت تعلوه. وتكمن أناقته في التمثيل التشبيهي للإبريق على شكل رأس امرأة. وتمثل قاعدة الإبريق عنق المرأة ، أما بطنه فيعطي إلى وجهها استدارته التي تحددها تصفيفة الشعر المكورة. وقد نقشت قسمات الوجه بصورة تزيينية غير أن اللمسة المرهفة تتمثل في طقم الحلي وهو عبارة عن حلية بشكل المحارة على الجبين وقرطان ذهبيان. وقد زين القرطان برأسي أسدين يطلان من إطار من الحبيبات. وباعتماد الفكرة ذاتها، صنعت مبخرات عديدة على شكل رأس آدمي. وكانت الآذان المثقوبة مزينة بحلي مضافة. ويعد طراز القطعة المحفوظة في جامعة برينستون (رود أيلاند، ١٩٨٩، رقم ١٧) قريباً جداً من طراز هذا الإبريق على الرغم من العثور عليه في العراق.

د.ب.

.٢٥٨
قرطان

مصر، العصر البيزنطي
١١,٥×٣,٨سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
إي١١٩٠٠
اشتريا في مصر عام ١٩٢٥
المرجع: د. بينازيت، ١٩٩٢،
ص:٢٠٣.

٢٥٨

تدخل الحلقتان في ثقبي الأذنين. واللؤلؤة البيضوية مصوغة صياغة سلكية ومزودة بخمس حلقات ثبتت عليها السلاسل الصغيرة التي تنتهي بقرص أو بصليب. وكانت هذه الجواهر المتدلية رائجة في الإمبراطورية البيزنطية.

د.ب.

٢٥٩.
علبة مسحوق تجميل

مصر، العصر البيزنطي
من خشب الأثل،
الارتفاع ٣,٨ سم؛ القطر ٥,٦سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي٢١٥٥٥
بيع من طرف متحف جيميه
المرجع: م ـ هـ. روتشوفسكايا، ١٩٨٦، رقم ٥٦، ص:٤١

٢٥٩

كانت بعض هذه العلب المستديرة لا تزال مملوءة بمادة بنية غامقة مخلوطة بألياف صوفية. وبينت التحاليل أن هذه المادة مركبة من تربة صلصالية وصوانية لونها الأصلي بني ـ أحمر أو أصفر/أحمر مخلوط بالبني.
وقد يكون منشأ الألياف الصوفية من قطعة النسيج التي كانت تستخدم في وضع المسحوق. ولحسن الحظ احتفظ هذا النموذج بغطائه. ويحيط بالعلبة إطار عريض مثقوب بثقبين، كما يعلو الغطاء ثقبان آخران على مقبض الغطاء وطرفه. وكان خيط من الجلد أو الألياف النباتية يمر في هذه الثقوب لإبقاء الغطاء محكم الإغلاق وضمان حفظ المسحوق.

م ـ هـ. ر.

٢٦٠.
مكحلة

مصر، العصر البيزنطي
من خشب الأثل،
٢,١×٧×٥,٦ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي١٧٢٤٤
اشتريت عام ١٩٤٥
المرجع: م ـ هـ. روتشوفسكايا، ١٩٨٦، ص: ٣٨، رقم ٤٢
المعرض: جراسيه، ١٩٨٠، رقم ٢٩

٢٦٠

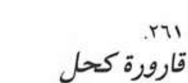
صُنعت هذه المكحلة على شكل قارورة ترتكز على قاعدة، ذات أربع أرجل، مندمجة مع القارورة ومزخرفة بأوراق منمقة محفورة. وبطن القارورة مغطى بألسنة وكان مزوداً بمقبضين، أما عنق القارورة فمزود بدعامات عمودية. وأبدت نتائج تحليل المحتوى وجود بقايا مادة الجالينا (كبريتيد الرصاص). وثبتت هذه القارورة على صفيحة زينت خلفيتها بثلاثة أنواع من الأوراق المنمقة. أما واجهتها، فمحلاة بنقش بارز يمثل تجسيد إلهة الحظ (التيكه عند اليونان): وهي تقف بين عمودين وتحمل في يدها قرن الوفرة، وترفع بيدها الأخرى طرف معطفها الذي لفت به جسمها مغطية بذلك ثوبها الطويل. ووضع على رأسها سلة تنبثق منها أوراق تشكل تموجات. وكانت الثقوب أو المقابض تستخدم لتمرير حبل من الجلد يتيح حمل القارورة أو تعليقها. وكان من شأن وجود تمثال الحظ على هذه القطعة أن يحيط صاحبتها بالمواهب التي تمنحها هذه الإلهة، أي الغنى، والوفرة والحظ الجيد.
وانطلاقاً من العصر اليوناني ـ الروماني، أصبح الخشب المحفور أو الملفوف هو المادة الأكثر استخداماً لصنع هذا النوع من القطع.

م ـ هـ. ر.



٢٦١

٢٦٢ أ و ب



٢٦١.
قارورة كحل

مصر، العصر البيزنطي
من خشب الخروب،
٣,٣×١١,٧ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي١٣٥٠١
الشراء عام ١٩٢٨
المرجع: م ـ هـ. روتشوفسكايا، ١٩٨٦، ص:٤١ ، رقم ٥٢

انتشر استخدام ظل الجفون في مصرَ لأنه كان يعتبر غسلاً للعين، وهو أمر لا بد منه في الطقس الحار. وقد لوحظ على التماثيل التي تعود إلى عصر الدولة القديمة آثار خضراء اللون متبقية حول العينين توحي باستخدام الدهنج، وهو مادة معدنية نحاسية خضراء اللون كانت توجد قرب أسوان وعلى شاطئ البحر الأحمر. غير أن هذه القارورة كانت تحوي مادة مسودة، وهي مادة الجالينا (كبريتيد الرصاص)، التي حلت شيئاً فشيئاً محل الدهنج لتصبح المادة الوحيدة المستخدمة في العصر القبطي. واستخدمت الجالينا بشكل مسحوق، وكانت تخلط بمثبت (ماء مع صمغ؟). كما كان لا بد من استخدام أعواد صغيرة مصنوعة من العظم أو الخشب أو البرونز لخلط الكحل، واستخراجه، ووضعه حول العينين. وهذا النموذج مصنوع من الخشب الملفوف، ولا يزال محتفظاً بغطائه. وهو مزين بعصبات ملونة بالأصفر، والأخضر القاتم والأحمر.

م ـ هـ.ر.

٢٦٢ أ و ب
عود لوضع الكحل

أنصنا (أنتينويه)
العصر البيزنطي،
عظم
الطول٩,٨سم، القطر ١,٤سم
الطول١٢سم، القطر ١,٢٥ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف٨٧١ وأ.ف١١٢١
المرجع: إي دريوتون، ١٩٤٠، ص٢٠٥، ٢٠٦

على الرغم من اختلاف زخرفة هذين العودين، إذ إن الأول مزين بزخارف تجريدية، والثاني بشكل آدمي، فإنهما متماثلان في طريقة صنعهما. ويتألف كل منهما من مقبض كبير الحجم لتيسير تناوله يتطاول على شكل ذراع مضاف. أما القاعدة الملفوفة بعناية، فهي مقعرة ومثقوبة في منتصفها ليدخل فيها طرف العود ويثبت في هذا الثقب بتماسك. ولو لم تكن هذه القضبان مصنوعة على هذا الشكل الذي يمنع انسياب الكحل وتلويث يدي المستخدم، لأمكننا الاعتقاد بأن هذين العودين عبارة عن دبابيس أو قطع لعبة ما. وكان استخدام تقنية اللف يتيح الحصول على طرف منتظم كما ييسر استخدام المقبض بمثابة سدادة للإناء. وحسب شنوان دريوتون، فإن الرأس البشري المنقوش على أحد العودين يوافق نموذجاً تصويرياً ابتدعه الفنانون الأقباط لتمثيل أسلافهم الذين عاشوا في عهد الفراعنة.

ج ـ ف. د.

٢٦٣.
جرة من مدينة

نهاية القرن الخامس
من الحديد الزهر، منحوتة
ارتفاع ٢٣,٥سم
سان بطرسبورج، متحف الإرميتاج،
١٠٦٤٧
المرجع: من مجموعة خاصة ف.ج. بوك، ١٨٩٥، ت. ٧ص ٣٢٠-٣٤٦
المعرض: سان بطرسبورج ، ١٩٩٨، ص١٦٨

مزهرية بشكل خابية تقليدية. مقبضاها بشكل فهدين. وغطاؤها بشكل طير متوج بصليب. عنق الخابية وبطنها مزخرفان بثلاثة أفاريز تزيينية نباتية وهندسية منحوتة. قاعدتها مزينة بزخارف مفرغة تميز الفن المصري في عهد البطالمة. أما الطير المتوج بصليب فيرمز حسب اعتقادنا إلى الكنيسة المسيحية.

أو.أو.

٢٦٤أ-ج

تبدي هذه القوارير الصغيرة نظرة شاملة جيدة عن الأوعية التي كانت تستخدم لحفظ المراهم والمساحيق والعطور. وكانت تدعى البلسميات في قديم الزمان لأنها كانت تحوي البلاسم والمراهم، وقد راجت هذه القوارير الزجاجية الشعبية والزهيدة الثمن رواجاً كبيراً في الفترة الواقعة الممتدة من العصر الروماني إلى العهد العربي. واستخرج الكثير من هذه القوارير من مدافن أنتينويه، مما يساعد على تصور الظرف الجنائزي ولكن لا يتيح إعطاء تاريخ محدد. إن المقارنة مع القطع المشابهة التي أمكن تأريخها في سياق محيطها الأثري، وبفضل بعض التفاصيل الشكلية مثل القرص المحيط بالفوهة، والشفة الملفوفة، أو عدم وجود شفة للقارورة، وتضييق قاعدة العنق عند مستوى الكتف، وتقنية الصنع التي يمكن تأريخ ظهورها، كلها عناصر تسمح بالقيام بمحاولة لتصنيف مختلف أنواع هذه القوارير تصنيفاً زمنياً. وتعود الأكثر قدماً منها إلى القرن الرابع، بينما صنعت الأكثر حداثة منها في القرنين التاسع والعاشر.

وبفضل حفريات الفسطاط، استخرجت بعض القوارير المشابهة للأنبوب الذي يشبه إصبع الكف، وحبابة مسطحة، في طبقات أرضية تعود إلى العصر الفاطمي. وقد قدمت من قبل المنقب ج. سكالون في عام ١٩٨١ على أنها زجاجيات طبية.

ك.ل ـ ك.



٢٦٤ أ-ج

قارورة مرهم

مصر (؟)، القرن الخامس– السابع
من الزجاج المنفوخ،
الارتفاع ٣ سم، القطر ٢,٢ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف٩٣٢.٤
المرجع: م. بلانشارد، ١٩٦٨، رقم٥٠

قارورة مغزلية

مصر، القرن الخامس– التاسع
من الزجاج المنفوخ،
الارتفاع ٧,٢ سم؛ القطر ٥,٦ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف٩٥٨.٢
المرجع: م. بلانشارد، ١٩٦٨، رقم٨٥

قدر صغير كروي ذو مقبض

مصر، من القرن الأول إلى القرن التاسع
من الزجاج المنفوخ،
الارتفاع ٤ سم؛ القطر ٣,٤سم؛ قطر الفوهة ١,٥ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف٩٠٨
المرجع: م. بلانشارد، ١٩٦٨، رقم٢٥

وعاء

مصر، العصر الإسلامي
من الزجاج المنفوخ،
الارتفاع ٤,٣ سم، القطر ٣,٢ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي٢١١٨٩
بيع من قبل متحف جيميه عام ١٩٤٨

قارورة ذات عنق طويل

أنصنا (أنتينويه) (؟)، القرن الرابع
من الزجاج المنفوخ،
الارتفاع ٥,٧ سم؛ القطر ٢,٥ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف١١٠٠
المرجع: م. بلانشارد، ١٩٦٨، رقم٤٦

أنبوب بشكل إصبع الكف

مصر، العصر الإسلامي
من الزجاج المنفوخ،
الارتفاع ٤,٦ سم؛ القطر ١,٨ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
أ.ف٩٥٩.٢
المرجع: م. بلانشارد، ١٩٦٨، رقم٦٣

حبابة مسطحة

مصر، العصر الإسلامي
من الزجاج المنفوخ،
٤,٢×٢,٥×٠,٤ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية،
إي٢٥١٠٤
ليج رابينو، ١٩٥١







٢٦٥ أ و ب



٢٦٦ أ و ب

٢٦٥ أ و ب
دُميتان

أنتينويه (؟)
العصر البيزنطي
خشب الأثل والليمون...
١٤,٣ × ٣,٥ سم
٢١,٥ × ٤,٥ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
أ.ف١١٨١ وأ.ف١١٨٣
المرجع: م ـ هـ روتشوفسكايا ١٩٨٦، ص٩٠ رقم ٣٠٣ ـ ٣٠٥

يشير ألبرت جاييه، المنقب عن آثار مدينة أنتينويه، إلى العديد من الدمى الخشبية التي وُجدت في مقابر للأطفال. وفي مقابر كرارة Karara، قام ر.رنك بنفس هذه الاكتشافات التي نشر صوراً عنها من جهة أخرى. وقد نُصبت الشخصيات النسائية على قاعدة صغيرة، وبدت مكتوفات الأيدي حول الصدر، أو حاملات لطفل لا نرى منه سوى الوجه الذي قُدَّ، مثل وجه الأم، إلى نصفين مسطحين يتصلان عند محور الأنف. أما الجوانب الصغيرة للتمثال، فقد نُحِتَت بوضوح شديد بواسطة الأزميل، وصُمِمَت الأشكال الأخرى بطريقة مبسطة دون أي تفاصيل قد تبعث الحياة في هذه التماثيل الجامدة. ومن حيث التقنية والأسلوب، تُشْبِه هذه اللعب، المخصصة للفتيات، لعب فرسان الدراجات، المخصصة للصبية.

م ـ هـ.ر.

٢٦٦ أ و ب
تمثالان صغيران لشخصيات نسائية

مصر، العصر الإسلامي
حوالي القرن العاشر ...
١٨,٣ × ٤ سم
١٧,٥ × ٥,٥ سم
القاهرة، متحف الفن الإسلامي
١٥٤٣٨ و ١٥٤٣٩

إن الهدف من صنع هذه التماثيل لم يُحدد بوضوح. فغياب الأذرع والأقدام، والزخارف المرسومة على الجسد مثل الوشم، تؤكد على الخاصية الجنسية لهذه التماثيل وتجعلنا نفكر في تماثيل العصر الفرعوني، التي يرجع تاريخها إلى ثلاثة آلاف سنة، والتي كان يُطْلَق عليها اسم "خليلات أو محظيات المتوفى" لأنها كانت توضع في المقابر. إلا أن العثور على نماذج مكسوة بثياب صغيرة مكملة بالخشب والشعر، يوقظ فينا أكثر فكرة الدمى التي تقوم الفتاة الصغيرة بإلباسها وتمشيط شعرها كي تلعب دور الأم.

والتماثيل النسائية الصغيرة المصنوعة من العظم توجد بأعداد كبيرة ليس فقط في مصر، بل أيضا حول حوض البحر الأبيض المتوسط في المنطقة الإسلامية بالعصور الوسطى. وهذه التماثيل منحوتة عامة بشكل مختصر مع بعض الخطوط الهندسية التي تكفي لتحديد شكل التمثال. ويتميز هذان النموذجان عن مجموعة التماثيل الأخرى برهافة ودقة الزخارف الملونة.

د.ب.



٢٦٩، ٢٦٨، ٢٦٧

٢٦٧
دُمية

مصر، القرن الحادي عشر والثاني عشر
عظم، شعر، نسيج
الارتفاع ١٤,٥ سم
أثينا، متحف بيناكى
١٠٧٣٧
المرجع: م. أجريادى ١٩٩١ شكل ٢٥

إن جسم هذه الدمية، الذي كان مزودا في الأصل بأذرع متحركة، صُنع من قطعة واحدة من العظم. وعملية النحت فيه شديدة البساطة. فعلى الوجه لا يبرز سوى الأنف والشفاه، وربما كانت هناك تفاصيل أخرى مرسومة. وعلى الرأس، شُبكت خصلة طويلة من الشعر، ملونة بالحناء، وذلك بواسطة معجون بني اللون. وقد كُسِيَت هذه الدمية بأربعة عشر ثوبا، وضعت بعضها فوق البعض على الأكتاف مثل البونشو (المعطف). وهذا النوع من الدمى المصنوعة من العظام ليس شيئا غير معتاد في مجموعات الفن المصري، إلا أن فكرة أن تكون الدمية مكسوة بثياب هو شيء نادر للغاية. وتمكننا الثياب الموضوعة بعضها فوق البعض من افتراض أن هذه الدمى يرجع تاريخها إلى عصر متأخر. وفي الواقع، خمسة من هذه الأثواب صُنِعَت من القطن، ويحمل اثنان آخران آثار نسيج حريري مُقَصَّب.

ر.ك.

٢٦٨
دُمية

مصر، القرن السابع- التاسع
عظم، نسيج من الصوف
الارتفاع ٩,٧ سم
أثينا، متحف بيناكى
١٠٣٨٩
المرجع: م.أجريادى ١٩٩١ شكل ٩٠

يتكون جسم هذه الدمية من صفيحة من العظم حُفِرَت الجهة الأمامية منها بخطوط متوازية ودوائر متحدة المركز على الوجه والجسد. ولونت الخطوط بواسطة معجون بني. أما الجهة الخلفية للدمية فهي ملساء. وخيطت قطعة من النسيج المقلم، من الصوف السميك، على الجانبين لصنع قميص. كما خيطت أكمام صلبة في الرداء لتقوم مقام الأذرع. وأخيرا أُضيف غطاء للرأس مدبب الشكل تحيطه حاشية من الخيوط الزرقاء داكنة اللون. ويكاد يكون نسيج هذا الغطاء متلاشيا تماما. ويُعَد هذا النوع من أجسام الدمى، البسيط للغاية، بدون أذرع، والمزين بدوائر وخطوط محفورة، من الأنواع غير النادرة في المجموعات المصرية. ويُطْلَق عليه أحيانا اسم دمية "على شكل صليب" عنخ قد صُنع من العظم والخشب. ومع ذلك، فإن كون هذه الدمية مكسوة يُعَد شيئا استثنائيا. فالتماثيل "العارية" يرجع تاريخها عادة إلى الفترة من القرن السابع إلى القرن التاسع، مما يبدو مناسبا تماما مع هذا النوع من الثياب الذي يكسو الدمية.

ر.ك.

٢٦٩
دُمية

مصر، القرن الثامن – التاسع
عظم، خشب، نسيج من الكتان
الارتفاع ١٥ سم
أثينا، متحف بيناكى ١٠٣٩٠
المرجع: م.أجريادى ١٩٩١ شكل ٢٨

يتكون جسم هذه الدمية من صفيحة من العظم على شكل حرف V رُبط عليها عود من الخشب بواسطة خيط لتكوين الذراع. ثم كُسِيَت بنسيج من الكتان المخيط. والساقان لا تظهران وإنما يظهر الوجه فقط المكون من العظم. ولونت العينان والحاجبان بمادة ثخينة بنية اللون. ولقد كانت الدمية مزينة بشعر حقيقي، بقيت منه أجزاء ملتصقة بمعجون أسود خلف الرأس. وكُسِيَت الدمية بقميص مكون من أجزاء عديدة من نسيج الكتان خيط بعضها ببعض. وقد استُخْدِمت أنسجة مختلفة من بينها نسيج ذو مربعات. وقد لُفَّ جزء من نسيج مقلم وحيك على امتداد الرقبة والأكمام. ويُعد هذا الاستخدام لنسيج ذى مربعات زرقاء وبيضاء والزينة المكونة من شريط على الأكتاف وعلى امتداد الأكمام، العناصر الوحيدة المتاحة لتحديد تاريخ هذه الدمية.

ر.ك.



٢٧٠ أ وب، ٢٧١

٢٧٠ ا و ب
لعبتان على هيئة فارس

(كوم أوشيم)
العصر البيزنطي
خشب
ارتفاع: ١٩ سم و ١٨,٢ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٨٨٩٤و ٨٨٩٥
المرجع: ج.جبرا، ١٩٩٣، ص٩٨

هذه النوعية من اللعب ذات الأشكال المنمنمة ، الحديثة ، قد عُثِر عليها في كثير من المقابر المصرية. وتتكون هذه النماذج من فارس يمتطي صفيحة على شكل دابة من الفصيلة الخيلية. وقد تم تجسيد السَّرج والعِنان (سير اللجام) والعُرْف (شعر عنق الخيل) ببعض اللمسات من الرسوم الملونة. وهناك ثقب عند مستوى العنق يسمح بإدخال خيط لسحب اللعبة كما يفعل أطفالنا حتى يومنا هذا.

م ـ هـ .ر.

٢٧١
لعبة على هيئة عصفور

العصر البيزنطي
خشب
١٠× ٥,٥ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٨٨٩٠
المرجع:ج.جبرا، ١٩٩٣،ص٩٨

هذا الشكل على هيئة عصفور لا نجده كثيرا مثلما نجد أشكال الخيول. ومع ذلك فإن الأسلوب والتقنية متماثلان. والشكل المسطح لظهر الطائر ربما يكون الهدف منه وضع تمثال صغير فوقه، مثل تماثيل الفرسان (؟).

م ـ هـ .ر.

٢٧٢أ-ج

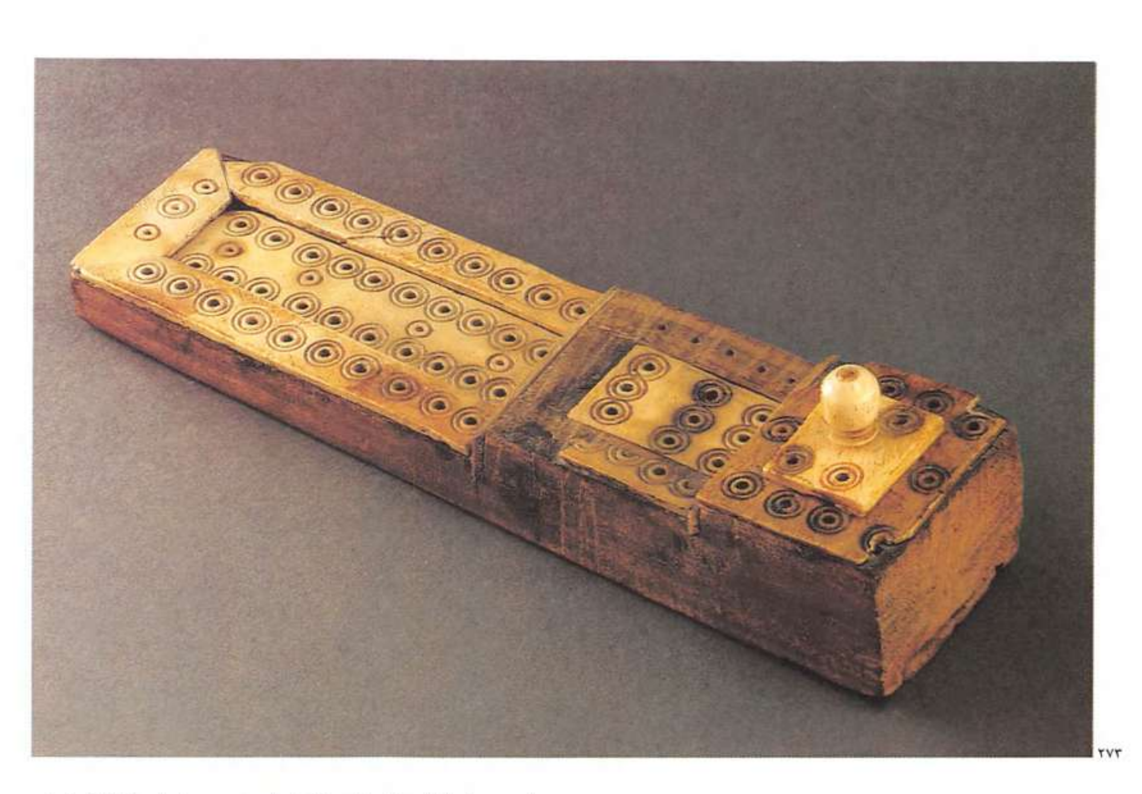
١٢٧٢ـ ج
لعبة زهر النرد

مصر
الإمبراطورية الرومانية (؟)
من العظم والخشب
إي٢٧٩٢٩
١,٣ × ١,١ سم تقريبا
١,٨×١,١سم
باريس، متحف اللوفر ، قسم الآثار المصرية
إي ٢٧٩٢٨، إي ٢٧٩٢٩،
إي ٢٧٩٣٠

لا يزال شكل هذه اللعبة وطريقة استخدامها مُحتَفظا به حتى يومنا هذا دون تغير ملحوظ منذ العصور القديمة. كما تم الاحتفاظ بأصول وقواعد اللعبة المعمول بها حتى الآن، والتي تقضي بأن يكون مجموع الجهتين المتقابلتين معادلاً لسبعة. وفي الحقيقة، إن الدلالات الوحيدة على قدم هذا النموذج هو عدم انتظام جوانبه والذي يرجع إلى طريقة الصناعة اليدوية. كذلك رسم الأعداد في رقمي ٢٧٩٢٨ و٢٧٩٢٩ بواسطة دوائر منقطة، وهي من الزخارف المألوفة في العصور القديمة، ومنذ هذا العصر، كان يمكن إجمالا استخدام النرد في اللعب أو السعي للحصول على تشكيلات منه تحمل أسماءً مثيرة جذابة مثل "المحظوظ" أو "اللاقيديموني" . وبلا شك، يُعَد هيرودوت (حوالي ٤٨٠-٤٢٥ قبل الميلاد) أقدم المؤلفين الذين ذكروا ممارسة هذه اللعبة في مصر، ومع ذلك لم يؤكَّد استخدامها إلا اعتبارا من العصر الكلاسيكي (القرن الخامس قبل الميلاد) .

وقد ثبتت شعبية هذه اللعبة من خلال نصوص فلسفية وتاريخية وقانونية عديدة، لأن القانون الروماني، الذي كان يرعبه الإفراط في ألعاب القمار والميسر، سعى عبثا إلى حظرها. وكان لاعبو النرد يستخدمون عادة ثلاث زهرات يحفظونها في وعاء صغير (fritillus) تصديا للغشاشين الخبراء في تزييفها والذين كانوا يضعون قرصا صغيرا من الشمع أو الرصاص على أحد جوانب نموذج ما به تجويف صغير.

ج ـ ف.د



٢٧٣

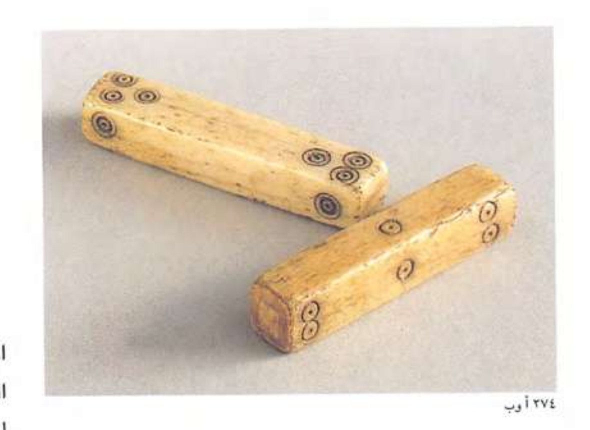
٢٧٣
لُعْبة

مصر، العصر البيزنطي
خشب الأرز والعاج
١٨,١ × ٤,٦ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
إي١١٧١٧
الشراء عام ١٩٢٥
المرجع: م ـ هـ.روتشوفسكايا ١٩٨٦، ص٩١ـ٩٢رقم ٣١٠

تظهر هذه اللعبة على شكل لوح مستطيل بثلاثة رفوف (درجات) متزايدة الأبعاد. وغُطيت المساحة كلها بطبقة رقيقة من العاج وزُوِّد كل رف من الرفوف بمجموعة من الثقوب التي تسمح بإدخال بطاقات. كما زُود وسط الرف الأعلى بزر من العاج، كما هو الحال بالنسبة لنماذج أخرى. وغالب الظن أن اللعبة يجب أن تبدأ بالرف الأسفل كي تنتهي بالرف الأعلى. وكانت تُلْعَب مستخدما فيها البطاقات وقطعًا صغيرة (فيش)، مدموغة ببعض العلامات ومصنعة من العظم أو العاج، وقد عُثِر على أعداد كبيرة منها. وكانت هذه القطع تُصفُّ داخل خانة مزودة بغطاء صغير جرار، أُعِد في ظهر اللوح، كما يبدو لنا في هذا النموذج.

وفي رسوم ونقوش خفيفة البروز، ترجع إلى العصر الفرعوني، صُورت بعض الشخصيات الجالسة على مائدة للعب، مكونة من خانات وبيادق. وسُميت هذه اللعبة بلعبة السنت «الضامة» التي تشبه لعبة الشطرنج في عصرنا هذا من حيث الشكل. ومع ذلك ، فإن أوجه الشبه تبدو قليلة ومحصورة بالنسبة للعب التي يرجع تاريخها إلى بداية الإمبراطورية الوسطى، والتي استمر استخدامها حتى العصور المتأخرة. وقد كانت هذه اللعب تأخذ شكل الدروع ثم أخذت شكل فرس النهر. وقد عُثِر على عينات مماثلة لها في الشرق الأوسط.

م ـ هـ.ر.



٢٧٤ أ و ب

٢٧٤ أ و ب
قطعتان من زهر النرد مستطيلتان الشكل

أنتينويه،
الإمبراطورية الرومانية (؟)
عظم
١,٥×٥,١ سم
٥,٣ × ١,١ × ٠,٩ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
إي١٢٦١٣، إي١٢٦١٤،
حفريات جاييه١٩٠٧
المعرض: مارسيليا١٩٩٢،
ص١٠٦، رقم ١٤٠

بالنسبة لعقليتنا العصرية التي تُعد الفاعلية إحدى خصائصها المؤثرة القوية، قد يبدو لنا غريبا استخدام قطعة من زهر النرد، لمعرفة الحظ، ليس لها سوى أربعة أوجه يمكن الانتفاع بها ، في حين أنه من السهل جدا تصور قطعة مكعبة الشكل لها أوجه ستة، إذًا أكثر فائدة. بالإضافة إلى ذلك، فإن الأعداد المرسومة على هذه النماذج، ١-٢-٦-٥، أيضا بواسطة دوائر منقطة، لا تشكل تسلسلا منطقيا. فقد استُبْعِد منها رقما ٣ و ٤ و لا يمكن إذًا الحصول على هذه الأرقام إلا بالتوفيق مع رقمين آخرين أو بواسطة قطعة مرسومة ومعلَّمة بطريقة مختلفة. ومع ذلك، فإن مثل هذه القطع لا تُعد إطلاقا قطعا نادرة في العصور القديمة. وبالتأكيد، ينبغي علينا هنا الرجوع إلى قيمة وثقل العادات والأعراف التي كانت لها أهمية كبرى بالنسبة للقدماء.

ويمكننا في الواقع أن نتساءل ما إذا كانت هذه القطعة المكعبة، على الرغم من بساطتها، ليست إلا نموذجًا سابقًا مستطيل الشكل أُدْخِلت عليه التحسينات وظلت تُستخدم معه في نفس الوقت لأنه يتعلق بعادة من عادات الأقدمين. وربما أيضا كانت هذه القطعة، ذات الشكل الخاص، مرتبطة بألعاب كانت ترتكز على تحريك مختلف أنواع القطع على صينية تبعا للأرقام التي حُصل عليها في اللعبة. ومنذ العصر الفرعوني ومصر تمارس الكثير من هذه الألعاب، وقد رأينا منها نسخا قبطية. (كتالوج٢٧٣).

ج - ف.د



٢٧٥ أ و ب

٢٧٥ أ و ب
قطعتان من زهر النرد على شكل قضيب

مصر، العصر الروماني- البيزنطي
عظم
٧,٩×١,٢×١ سم
٧,٧×١ × ٠,٧ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية رقم ١٧٩٣
مجموعة كلوت بيه
المعرض: مارسيليا ، ١٩٩٢،
ص١٠٦، رقم١٣٩

هذان القضيبان، ذوا القاعدة مربعة الزوايا، ينتميان إلى نفس مجموعة قطع النرد المستطيلة. وهما يختلفان عن هذه المجموعة ليس فقط من حيث الحجم، بل أيضا من حيث التسلسلات الرقمية المختلفة، ١-٥-٨-٢ و ١-٣-٨-٢، وكذلك من حيث وجود زخارف أُعِدت على شكل دوائر صغيرة منقطة، بسيطة أو مزدوجة، موزعة باهتمام جمالي واضح حول دوائر ثلاثية، أكبر من حيث الحجم، وتمثل هذه الأخيرة العلامات. وأكثر ما يميز هذه الزخرفة هو رسم على شكل حرف Y كبير مكون من دوائر منقطة ذوات شعب مقوسة، مترابطة حول الجزء الواحد أي العلامة الواحدة. وهو يذكرنا بشكل جلي واضح بالرمز الفلكي لبرج العقرب (فهل كان مالك هذه اللعبة من هذا البرج ؟).

وتنتمي هاتان القطعتان إلى مجموعة مكونة من خمس قطع احتُفِظ بها في متحف اللوفر، وتحمل جميعها هذا الرمز. ولكل واحدة من هذه القطع ترقيمة مختلفة، والنقطة الوحيدة المشتركة بينها هي الواحد. وتتميز إحدى هذه القطع بأنها منحوتة في قطعة كاملة من العظم، فهي إذًا مجوفة وأكبر حجما بكثير من الأخريات، كما أنها القطعة الوحيدة التي تحمل رقم ٦. وتحثنا هذه الزخارف على إرجاع هذه القطع إلى عصر الإمبراطورية الرومانية أو إلى أوائل العصر البيزنطي. وفي هذا العصر، كان هذا الشكل قد أصبح من الأشكال العادية جدا لزهر النرد. وإذا ما كان يحمل حقيقة علامة أحد البروج الفلكية، فمن المغري أن نرى في هذه القطع ركيزة لأحد الأشكال الشعبية جدا للتنجيم والعرافة (وهي cléromancie التي كان يمكن فيها استخدام كل أشكال قطع النرد) والتي تهدف إلى التنبؤ بالمستقبل من خلال تحركات أشياء تحكمها الصدفة.

ج - ف.د.



٢٧٦

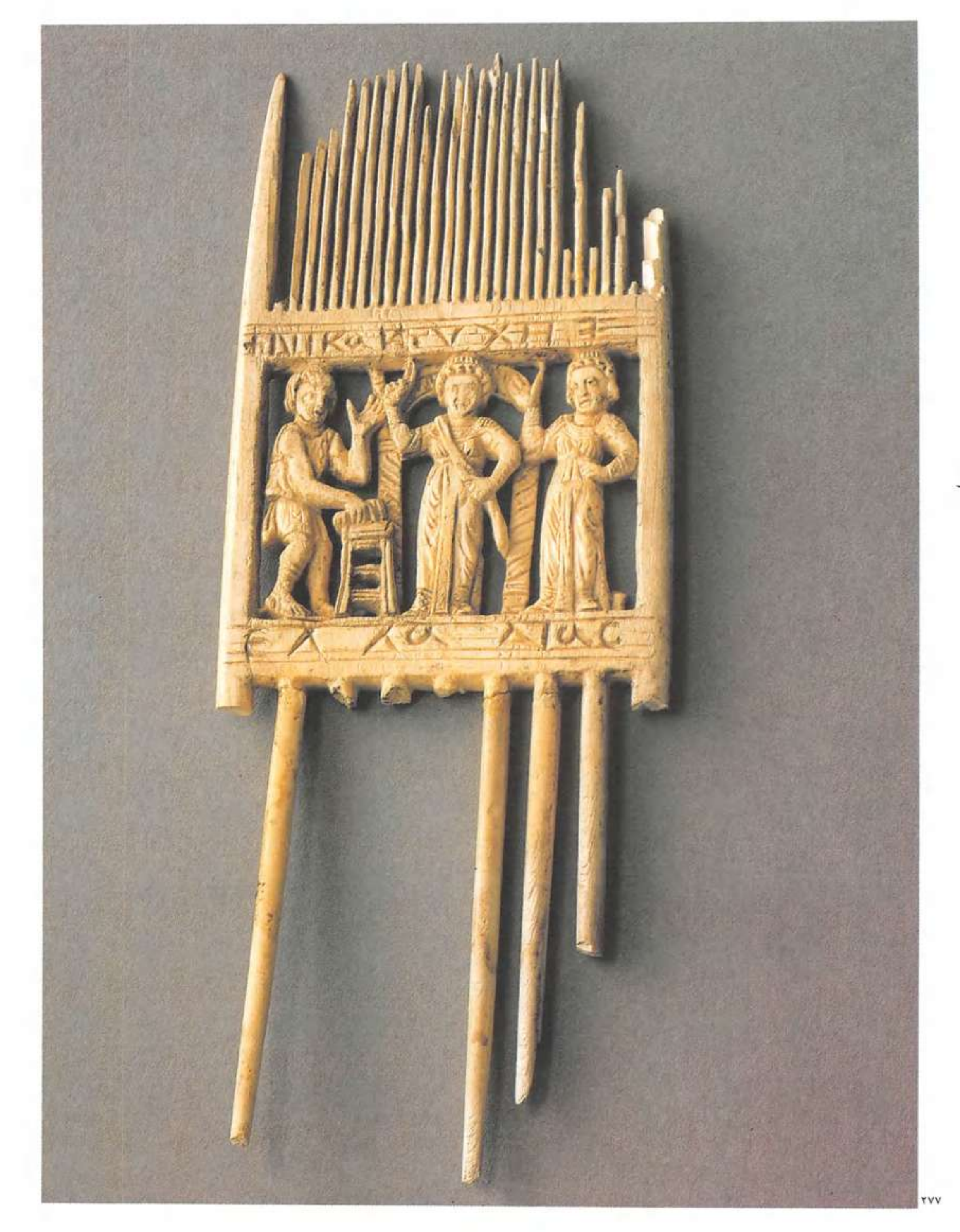
٢٧٦

جزء من رداء مزين بصور تمثل مصارعة مع الحيوانات

مصر، القرن الرابع ـ الخامس
النسيج المطرز من الكتان والصوف على نسيج من الكتان
٢٠ × ٢٢,٥ سم
برلين ، المتاحف الوطنية ببرلين. متحف فنون العصور المتأخرة والبيزنطية ٦٩٢٢
ضُمت إلى مقتنيات رينهارت عام ١٩٠٠.
المراجع: أ.إيفينبرجر، هـ ـ ج سيفرين، ١٩٩٢ ،ص١٦٢ ،رقم٧٨

تـأتي هـذه القطعة من قميص رقيق من الكتـان، مزين بتطريز أحمر اللون. ويحيط الشريط العريض الأفقي، في أعلى القطعة، بفتحة الرقبة. وقد رُسم على الرداء مشهد لفرسان ومصارعين في قتال مع حيوانات متوحشة. وعلى اليمين، يطعن أحد المصارعين أسدًا بحربته في حين يرمي الفارس، الموجود على اليسار، بسهمه. وفي أقصى اليسار، يـدفـع محارب شـاب، مـزود بـدرع، بـأحد الـدببـة. وهـذه الزخارف المرسومة على صدر الرداء (أو على ظهره) محاطة بشريط عمودي مزين بالزهور. وهناك قطع أخرى مماثلة لهذه القطعة وكذلك جزء مربع خاص بالكتف (أو الركبة؟)، تأتي من هذا الرداء، في متحف مدينة لايبزج الألمانية

ب.ل.



٢٧٧

٢٧٧

مشط لتصفيف الشعر

مصر، أنتينويه
نهاية القرن الخامس – بداية القرن السادس
عاج (سن الفيل)
١٧ × ٦،٧ سم
باريس، متحف اللوفر، قسم الآثار المصرية
إي١١٨٧٤
الشراء عام ١٩٢٦
المعرض: لاتيس١٩٩٩،ص١٤٩ وص٢٧٤ _ ٢٧٥، رقم ٩٢

نُحِت هذا المشط على شكل فتحات أو شبكة تظهر من خلال تصويره لثلاث شخصيات في مشهد يرتبط ربما بمسابقة في الإشارات الإيمائية أو بتمثيلية إيمائية. وعلى الجزء العلوي والسفلي من المشط والواقعين عند جذور الأسنان حُفِر نقش يجعل لصاحب هذا المشط علاقة أو صلة بحزب (عصبة) الزرق. " يحيا حظ هيلاديا والزرق. آمين." وهذا النوع المشهور من الصيغ يشير إلى النزاعات القائمة وقتئذ بين أحزاب السيرك، الخضر والزرق في بيزنطة وأقاليم الإمبراطورية. وكان يقام في السيرك ، في العصر الروماني وحتى العصور الوسطى، مسابقات في الإشارات الإيمائية أو مسابقات شعرية كفاصل ترفيهي بين الألعاب.
وتقوم الشخصيات الثلاث برفع يدها في إشارات تهليل وهتاف. أما الشخصيتان النسائيتان المرتديتان ثيابا طويلة مزخرفة، فقد وضعتا اليد الأخرى على مؤخرة الظهر.

ويبدو أن الشخصية الموجودة في الوسط، الواقفة أمام شرفة مقوسة، ومرتدية حمالة، هي الشخصية الرئيسية. والرجل الملتفت نحوها، يرتدي قميصا قصيرا وفردة خف (إذ إن القدم الأخرى تبدو حافية) وهو يضع شيئا على مقعد خشبي صغير. وهذا المشهد الذي يصعب التحقق منه، يشكل على الأرجح جزءا من (موسوعة) هيلاديا الذي حصل على هذا المشط كجائزة تذكارية على انتصاره في المسابقة.

م – هـ.ر.



٢٧٨

يجلس الملك داود، كما هو مسمى في نقش من النقوش، على مقعد ذى مسند عال مستقيم، مرتديا في زهو وعظمة ثوبا طويلا يضمه عند الخصر حزام مرصع بالـلآلئ. وهو يلتفت برأسه، ذى الشعر الكث المجعد، ليحدق بالمتفرج بعينين واسعتين مستديرتين. وعلى ركبتيه آلة موسيقية يعزف على أوتارها بواسطة ريشة يمسكها بيده اليمنى. وهذه الآلة ، التي تشبه القيثارة من حيث الشكل، تتميز عنها من حيث وجود صندوق رنان فيها، كما هو الحال في آلة السنطور. وبن يسّى، الراعي والشاعر والموسيقار، الذي اختاره يحيى ملكا على إسرائيل، يُعد بالنسبة للكنيسة الجد المباشر للمسيح. وقد سحرت شجاعته وتفانيه في المعارك، التي تبرزها أحداث عدة في حياته، بالإضافة إلى مواهبه الموسيقية وما كان يترنم به من أناشيد و أدعية (المزامير)، أفئدة الفنانين.

فداود الذي يصرع الأسد والدب لحماية قطيعه، والذي يصغى إلى كلمات النبي صموئيل، رسول يحيى، ويهدئ بأناشيده حالات الجنون التي كانت تصيب الملك شاؤل والذي يقتل بمقلاعه الفلسطيني جوليات، ويرتاح من أعبائه وهمومه بالعزف على أوتار قيثارته، نراه يزخرف العديد من الأشياء المتعلقة بالحياة اليومية، ابتداءً من التوابيت إلى أفخر صحون الطعام، ومن الثياب إلى العلب الصغيرة المصنعة من العاج، ومن مصابيح الفخار البسيطة إلى الرسوم الجدارية بالأديرة.

س.هـ.

٢٧٨
داود الموسيقار

مصر، القرن السادس
رسم على لوح من الخشب
٢٩ × ١٤،٥ سم
موسكو، متحف الدولة للفنون الجميلة أ.س بوشكين، إي،١٩٧٧أ١
الشراء من مجموعة جولينيشيف
المعرض: موسكو ١٩٧٧، ص١٥٧ رقم٢٩١



٢٧٩

يجب أن تُفهم كلمة gluth هنا حسب معناها في علم الموسيقى والدال على آلة (طرب) يمتد مجموع أوتارها بشكل يتوازى تقريبا مع مشد الصندوق الرنان. والمراد بالضبط بهذه الآلة هو "العود" المزود برقبة أي بجزء علوي. ونحن لا نعرف حتى يومنا هذا سوى سبعة نماذج قديمة من هذا النوع(Eichmann).

وهذا النموذج من هايدلبرج، الذي يأتي من مقبرة جماعية في كرارة، قد احتفظ بهيكله ورقبته إلا أنه لم يحتفظ بالمشد الرنان (مشد التناغم). وقد أُلحِق بالعود ثلاثة عناصر خشبية ألا وهي بقايا من ملْوى العود (قطعة من الخشب لربط الأوتار) وأنفه (قطعة رقيقة من العاج توضع في نهاية رقبته من جهة الملاوي) . ومن الخلف، زُين وسط العود ببروز على شكل شريط. وتبدو جوانب العود عمودية ومؤخرته مقببة قليلا. وتحمل رقبة العود ستة ثقوب ، كما أن هناك ثُلْمة برأس العود على شكل حرف V ويُلاحظ على ملمس العود العديد من الحزوز (التشريطات) والنقط التي تُشكل علامات للمهرة من العازفين. وقد صُنع هيكل العود ورقبته من قطعة واحدة من الخشب. وتبدو نقطة ارتباطهما أسمك من الأجزاء الأخرى تجنبا لحدوث أي كسر في قاعدة الرقبة. ومع ذلك، فقد كُسِر هذا العود إلا أنه تم إصلاحه في العصور القديمة.

ك.ن.

٢٧٩
عود قبطي

مصر، العصر البيزنطي
من الخشب
٩٦ × ٢١ سم
هايدلبرج، معهد الجامعة للدراسات المصرية ١٧٩٤، ب
المرجع: ر.إيشمان، ١٩٩٤، ص٢٩ـ٣٨ لوحة٦ـ١٠،س.نويرت ١٩٩٦، ص ١١٥
المعرض: هايدلبرج، ١٩٨٦، رقم ٥٤٢ أ، هام، ١٩٩٦، رقم١٨٧



٢٨٠

٢٨٠
قارورة
رسم عليها راقصون

طيبة، العصر البيزنطي،
خليط من النحاس
٢١×١١ سم
القاهرة، المتحف القبطي
٥٠٨٨
جلبها ج. ماسبيرو من طيبة عام ١٨٨٥،
تنازل عنها المتحف المصري عام ١٩٣٩
المرجع: ج. سترزيجوفسكي، ١٩٠٤ رقم ٩٠٨٣
المعرض: باريس، ١٩٦٤، رقم١١٦

قاعدة هذه القطعة الفريدة مشكّلة من مجموعة كلاب ممثّلة جانبيا وتلتفت نحو الخارج. بطن القطعة الأسطواني محاط برواق له أربعة أعمدة يتوسطها عازفون عراة.
يعزف أحدهم على الناي [مزمار] وينفخ الآخر فيما يشبه الصفّارة دون أن يمسكها بيديه. أما العازفان المتبقيان فيدقّان على آلات إيقاعيّة هي الطبلة والصنج.
نلاحظ صفًا من اللآلئ يحيط بمنكب القطعة الأسفل وصفا آخر يحيط بالمنكب الأعلى، على الطرف الآخر من عنق القارورة. ثمّة غطاء لم يعد موجودا اليوم كان يدور حول مفصلة [محور الانطباق]. وإذا قارنّا القارورة بالنماذج المماثلة لها فيمكننا أن نتخيّل بسهولة شكل الغطاء المقبّب الذي تعلوه صورة طائر.أما الزخرفة النافرة التي تحمل شخوصا نحتت بلا عناية ولكن بحس أكيد من الفكاهة فإنها خاصّة بالنقوش القبطية على المعادن.
أما الكأس البرونزية الكبيرة الموجودة في المتحف القبطي وكذلك صندوق اللوفر والقارورة المحفوظة في متحف برلين، فجميعها عناصر تشارك في الرقصات الضاجة القبطيّة. وغالب الظن أن عازفي الناي الذين يؤمّون أدراج المتاحف اليوم كانوا يزيّنون في الماضي القطع المذكورة هنا.

د.ب.

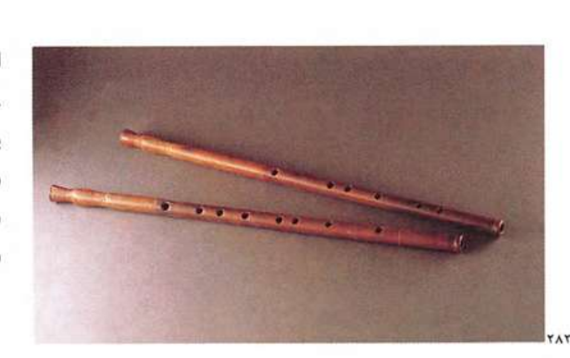

٢٨١

٢٨١
صنّاجة [مطقطقة]

مصر، العصر البيزنطي،
خشب الأثل
٩،٩ × ٦،٣ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصرية،
إي ٢١٢٩٦
تنازل عنها متحف جيميه
المرجع: م ـ هـ ـ روتشوفسكايا،
١٩٨٦، ص.٩٤، رقم ٣١٦

القطعة مشكّلة جزئيا من مربّع منحرف محفور في وسطه بحوض دائري مزوّد بكم له زاوية قائمة. ثمّة مفصلتان برونزيتان كانتا تسمحان للطبقة النصفية من الصنّاجة المفقودة اليوم أن تصطفق بالأخرى. الجانب الخارجي للصنّاجة مزيّن بخطوط محفورة ومتراكزة من جرّاء الخرط كما أن القطعة نفسها مخروطة. ظهرت هذه الأداة في القرن الثاني تقريبا وهي ترتدي أشكالا مختلفة. لها شكل الذراع كما في الصورة ولها شكل «القارورة» أو «ثمرة الصنوبر». أما طرفا الصنّاجة فهما مثقوبان عادة حتى يسهل تجميع نصفَي الصناجة بشريط. أصلها إغريقي فرعوني واستمر استعمالها لدى الأقباط وما بعدهم. وكثيرا ما طبع الحائكون مشاهد رقص وموسيقى على الأنسجة.
وجرت العادة في مواكب الرقص والطرب التي تذكّر بالأعياد الريفيّة والباخوسيّة أن تزن الراقصات إيقاعها على نغم الصُّنُوج.

م ـ هـ ـ ر.


٢٨٢

٢٨٢
ناي مزدوج

مصر، العصر الروماني
أو البيزنطي،
خشب،
الارتفاع: ٤٠،٣ سم
القطر: ١،٧ و ١،٦ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصريّة
إي ١٠٩٦٢ أ و ب
المرجع: سي. زيجلر، ١٩٧٩،
ص.٩٦، رقم ١١٥

الناي والناي المزدوج هما آلتان مخروطتان بإتقان في خشب قاتم اللون. الفواصل بين الثقوب غير متساوية، مما يميّزها عن المزامير. ونادرا ما تكون ممثّلة في الأيقونات وقد يجري خلطها مع المزامير ولا سيّما في الأنسجة.
وعلى غرار المزامير، استعملت هذه الآلة في الأعياد والتطواف الريفية والباخوسيّة على الخصوص.

م ـ هـ ـ ر.


٢٨٣

٢٨٣
مزمار

أنتينويه، العصر الروماني
أو البيزنطي،
قصب،
١١،٩ × ٥،٥ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصريّة،
أ.ف ١١٧٦
حفريات أنتينويه
المرجع: سي. زيجلر، ١٩٧٩،
ص.٩٢، رقم ١٠٣

ظهرت هذه الآلة في مصر بعد الفتح الإغريقي. لم نجد نماذج عديدة منها لكنها رسمت على نحو واسع في القطع الفنيّة، أكانت من الحجر المصقول أم الفخار أم البرونز أو النسيج. والمعروف أن الريفيين هم الذين يعزفون على المزمار وكذلك الرعاة والموسيقيون المتجولون والشخصيات الأسطوريّة، مثل «السّاتير» [شخص خرافي نصفه الأعلى بشر والأسفل ماعز] وأورفيه.
وكانت الأنغام تصدر من المزمار عند النفخ في الأنابيب المتلاصقة بواسطة مادة الراتنج والمثبّتة بخيوط البردي أو بحبال رفيعة.

م ـ هـ ـ ر.

٢٨٤
صنّاجة

مصر، العصر البيزنطي،
عاج،
١٩×٣,٥ سم
هايدلبرج، متحف المصريات بالجامعة،
١٩٣٤
[١١٠٣]
المرجع: سي، نويرت، ١٩٩٦، ص.١٨١
المعرض: هايدلبرج، ١٩٨٦، رقم ٥٤٢ أ، هامّ، ١٩٩٦، رقم ١٩١ أ


٢٨٤

تعتبر من القطع النادرة التي تمّ الاحتفاظ بها بأكملها. ينتهي كمّها المسطّح والمتطاول بلويحة ترتبط بها صفيحتان مثقوبتان ومثبّتتان بشريط رفيع.
حينما نهزّ المقبض تصطفق الصفيحتان وتصدران صليل المطقطقة.
أما مقبض الأداة فمنقوش بخطوط رأسيّة ومتوازية. ثمّة خطوط مزدوجة على الصفيحتين تحيط بخطوط مائلة تتناوب مع دوائر منقطة.
أما حواف الصحيفتين العليا والسفلى فلها سنينات دقيقة.
ك.ن.

٢٨٥
عازفة صنّاجة

مصر، العصر البيزنطي
أو بداية العصر الإسلامي،
خليط من النحاس،
٢٢×١٠,٦ سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصرية
إي ٢٥٣٩٣
اقتنيت في مصر عام ١٩٥٤
المرجع: دي. بينازيت، ١٩٩٤


٢٨٥

ترفع العازفة صنّاجتين وهما أداتان موسيقيتان حظيتا بإقبال شديد في مصر منذ العصر الروماني [كتالوج ٢٨٦]. يبيّن عريها ذو التقاطيع الأنثوية البارزة وكذلك حليها الثقيل على أنها رمز لا أكثر ولا أقل، فهي لا تمثّل شخصيّة بارزة لأنها عديمة الأناقة والحركة. لا نعرف تماما وظيفة هذا التمثال الصغير وقد اكتشفت قطعة نسيج كانت تغلّفه في الماضي. من جرّاء أكسدة المعدن.
إن موضوع عازفة الصناجة التي تنجز رقصة، موضوع مبتذل في الأيقونات القبطية. طبعت العازفة على الأنسجة والمعادن وكان الحائكون يزوّقونها أكثر.
النسخة المعروضة نموذجية للأسلوب القبطي من خلال أحجامها غير الطبيعيّة وعينيها الجاحظتين ورأسها الهندسي. أما معالجة الوجه على نحو كاريكاتوري فغالبا ما نجدها في قطع البرونز [كتالوج ٢٥٢، ٢٥٧]. كما أن جمود المظهر العام والتأليف التماثلي للموضوع يميّزان هذا الفن بالتحديد.
وعلى الرغم من أن الموضوع المعالج كان يستدعي قدرا من الخيال المبدع، فإن التمثال ، كما هو معروض، يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن المرأة قد تكون «دافنيه» التي تتحول إلى ورق الغار أو امرأة في هيئة مصليّة ، تزيّن قمة نصب جنائزي. وبذلك، فإن صفاتها وحدها هي التي تختلف.

د.ب.

٢٨٦
صنّاجتان

مصر، العصر الروماني
أو البيزنطي،
خليط من النحاس
الارتفاع :٣٢,٥ سم، القطر: ٧,٣سم
باريس، متحف اللوفر،
قسم الآثار المصريّة،
أ.ف ٦٨٧٥
المرجع: سي. زيجلر، ١٩٧٩،
ص. ٦٨ - ٦٩ [إي د م ٩٢]

أداة القرع هذه مشكّلة من صنجين مزوّدين بضلعي كم مرن مجهّز بدوره بجريسات. كانت الأداة تصدر نغمة متقطّعة تشبه فحيح الأفعى الرمزية. وكانت تستعمل في العصور القديمة، في العالم الإغريقي والإتروري والروماني والعالم المصري على حد سواء. وكثيرا ما كانت ممثّلة في مشاهد الحفلات الموسيقية والباخوسيّة. تعزف عليها الراقصات اللواتي يحملن أداة في كل يد [كتالوج ١٧٠، ٢٨٥].

د.ب.



٢٨٦

٢٨٧
نحت يمثل مشهد حفلة موسيقية

مصر، العصر البيزنطي
خشب،
٣٤×٢٣ سم
القاهرة، المتحف القبطي،
٧٦٦
المرجع: ر. حبيب، ١٩٦٧، ص. ١١٤، رقم ٢٧٩ وصورة ٧٤



٢٨٧

يمثل هذا المشهد الصعب شخصين رئيسين يقفان في فسحة داخلية ممتلئة بالستائر. إلى اليسار، نرى عازفة ناي، في حين تقف عازفة أخرى في الوسط تضرب على الصنوج. إلى اليمين، نشاهد بناء صغيراً له واجهة، يرتكز على أعمدة قصيرة. ويتكئ عليه بهلوانان، أحدهما منحنٍ على الآخر. في خلفية المشهد، نرى خلف الراقصتين تمثالاً نصفياً منتصباً على قاعدة. هل يمثل هذا المشهد رقصة «سالومي» التي كانت تطلب رأس يوحنا المعمدان (وهو التفسير الذي اقترحه رؤوف حبيب) ؟

يدل الإطار المحزّز والثقوب العديدة فيه أن هذه القطعة كانت أثاثاً منزلياً مزخرفاً بمشاهد حكائية.

م ـ هـ. ر.



خاتمة

استمرارية الحضارة القبطية القديمة في مصر اليوم

كي نتمكن من إبراز وجود الثقافة القبطية القديمة في مصر المعاصرة، ينبغي علينا أولا أن نذكّر سريعا بمراحل نشوئها بغية الوقوف عند أعلامها. نشأت الحضارة القبطية في الإسكندرية ممثلة في آباء الكنيسة كليماندس وأوريجينوس وأثناسيوس وكيرلس ذوي الثقافة الإغريقية، في الوقت نفسه تطورت الحركة الرهبانية على يد أنطونيوس وأمونيوس ومكاريوس وباخوميوس وشنودة في الأرياف خاصة؛ ولذلك كانت تنتمي إلى ثقافة شعبية أكثر، أي إلى اللغة القبطية، دون أن تكون هذه الأخيرة بالضرورة معارضة للغة الإغريقية. وبفضل الحركة الرهبانية، شُيدت أشهر الآثار التذكارية القبطية. الهندسة والنحت والرسوم ـ لا سيّما ابتداء من القرن السادس، وجاءت الفتوحات العربية، في منتصف القرن السابع، لتساهم في إزالة اللغة الإغريقية تدريجيا لصالح اللغة القبطية، غير أن انتشار الديانة الإسلامية في البلد بشكل ملموس، انطلاقا من منتصف القرن الثامن، حثّ الثقافة المسيحية على استعمال اللغة العربية.

إن أول كاتب عربي مسيحي في مصر هو الأسقف ساويرس بن المقفع أسقف الأشمونين (ملوى) في القرن العاشر. وفي القرن الحادي عشر، ترجم موهوب بن منصور تاريخ البطاركة إلى اللغة العربية وأكمل كتابتها باللغة العربية، وفي القرن الثاني عشر، أصبحت الطقوس باللغة العربية وقام أبو المكارم بجرد الكنائس والأديرة في مصر كما لو أراد أن يحفظ ذاكرتها. في القرن الثالث عشر، قام الإخوة ابن العسال الثلاثة بترجمات لآباء الكنيسة بالإضافة إلى تأليف كتاب في النحو وقواميس قبطية/عربية وقانون كنسي، أخيرا في القرن الرابع عشر، ألف ابن كبر قاموسا قبطيا / عربيا ولا سيّما موسوعة شهيرة تجمع المعارف الدينية القبطية كافة. وهكذا تنتهي عملية نشوء ونقل/تداول/ الحضارة المسيحية في مصر في مراحلها الإغريقية ثمّ القبطية وأخيرا العربية.

ولكن مع قدوم القرن الرابع عشر، دخلت الديانة المسيحية في مصر مرحلة سبات، إذ مع انتشار الإسلام في البلد واعتناق أكثر من نصف أعضاء الطائفة الدين الجديد منذ القرن التاسع، تقلص عدد المسيحيين ليبلغ نسبته الضئيلة الحالية. وتوارى بذلك العديد من الأديرة وأصبحت أطلالا مثل دير البلينا ووادي سرجا في القرن الثامن وأبا أرميا في سقارة في القرن العاشر ودير باويط في القرن الحادي عشر، وفي الفترة ذاتها كاد دير إيناتون الشهير في الإسكندرية يكون مهجورا. كما أن دير مار أنطونيوس هُجر مدّة خمسين عاما في نهاية القرن السادس عشر، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الناقلين إلى اللغة العربية للتقاليد والأعراف القبطية لم يعودوا رهبانا بل علمانيين من طبقة الكتّاب الذين يحتلون مناصب مرموقة في إدارة الدولة.

إلا أن السبات لا يعني الانطفاء بل الأمل وانتظار الانبعاث والنهضة من جديد. وهكذا ظلّت حياة وتقاليد الطائفة على حالها، أي استمرت الطقوس الدينية والبنية الكنسية والحياة الرهبانية في الصحراء وعبادة القديسين الممثلين في الأيقونات التقليدية وإجلال أماكن مرور العائلة المقدّسة، وهي باختصار مجموعة من الممارسات تتراوح بين تواتر فترات الصيام والاشتراك في العديد من الموالد المحلية والوفاء للأسماء المسيحية التي تميّز القبطي عن أغلبية المسلمين.

وفي الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وبفضل عوامل مختلفة، شهدت أخيرا هذه التقاليد القبطية المعاشة مرحلة حيوية وتجديد، إذ كانت مصر تعيش بدورها فترة تحديث لمؤسساتها كما أن البطريرك كيرلس الرابع (١٨٥٤ـ١٨٦١) قد أسّس فيها الكنيسة بإنشاء مطبعة وفتح مدارس تخرج فيها طبقة بورجوازية مثقفة وقع على عاتقها إنشاء مجلس للطائفة علماني، ولنذكر هنا بين هؤلاء الطلاب المتخرجين، بطرس غالي، وزير المالية سنة ١٨٩٣ وفيما بعد، وزير العدل والشؤون الخارجية، أخيرا رئيس الحكومة سنة ١٩٠٨. هذا وفي أوروبا، بدأ بعض المستشرقين يصبّون اهتمامهم على مصر المسيحية دون سواها، وهكذا، أصدر ألفرد بتلر سنة ١٨٨٤ كتابه "الكنائس القبطية القديمة في مصر

"Ancient Coptic Churches of Egypt"، وفي سنة ١٨٩٥، نشر بازيل أيفتس بمساعدة بتلر كتاب "الكنائس والأديرة في مصر "The Coptic churches and Monasteries of Egypt"، (وهو عمل أبى المكارم وكان منسوبا آنذاك إلى أبى صالح).

وفي سنة ١٩٠٤، قام أيفتس بنشر "تاريخ بطاركة الإسكندرية Histoire des Patriarches d'Alexandrie".

وفي الفترة نفسها، اهتم علماء الآثار بالمعالم الباقية للمسيحية القديمة. وهكذا باشر ألبير جاييه استكشافاته سنة ١٨٩٦ وكانت مهمة للغاية بالنسبة لجمع الأقمشة القبطية. ونشر چان كليدا ابتداء من سنة ١٩٠١ نتائج تنقيباته في باويط بينما نشر چيمس كوييل أبحاثه المتعلقة بدير سقارة سنة ١٩٠٧ وكارل ماريا كوفمان تلك الخاصة باكتشافه منطقة أبو مينا عام ١٩٠٥/١٩٠٦.

بالطبع، لم يكن مسيحيو مصر بمنأى عن هذه الحركة واعترف بتلر في مقدمته بالدعم الذي قدّمه له عبد المسيح سميكة الذي أصبح ابنه مرقس صديقا له. وقد ساهم هذا الأخير بصفته عضوا في لجنة المحافظة على آثار الفن العربي، في تسجيل الكنائس القبطية ضمن التراث الوطني عام ١٩٠٤ وأسّس عام ١٩٠٨ متحفا قبطيا خاصا في مصر القديمة أصبح عام ١٩٣١ متحفا وطنيا. احتضن المتحف الرسوم والنحت والأيقونات والتحف المختلفة. ونشر مرقس دليل المتحف سنة ١٩٣٧.

ففي هذا السياق أيضا، تأسست عام١٩٣٥جمعية أصدقاء الكنائس والفنون القبطية وكانت لجنتها التنفيذية برئاسة متري بطرس غالي حفيد بطرس غالي، ثم تحولت هذه الجمعية بعد أربع سنوات إلى جمعية الآثار القبطية.وتضم لائحة أعضائها مجموعة من الشخصيات القبطية المعروفة في القاهرة ولاسيما العلماء الاستشراقيين العاملين في مختلف معاهد الآثار. ولا تزال النشرة التي تصدرها هذه الجمعية ـ وهي مطبوعة لا غنى عنها لكل من يريد أن يدرس مصر المسيحية ـ لا تزال تصدر حتى يومنا هذا. نذكر من بين كتابها الأوائل «سامي جبرا» الذي يدير تنقيبات تونا الجبل و«عزيز سوريال عطيه» و«يسّى عبد المسيح». يذكر في هذا المجال أن الكاتبين الأخيرين قد باشرا ابتداء من سنة ١٩٤٥ بنشر تاريخ البطاركة الذي قد قام به أيفتس قبل أربعين سنة في مطبوعة بعنوان «نصوص ووثائق».

وفي أحضان هذه الجمعية وبالقرب من مركزها الرئيسي، تم في عام ١٩٥٤ افتتاح معهد الدراسات القبطية في المدرسة الرهبانية للبطريركية الأورثوذكسية. ولقد شارك في تأسيس هذا المعهد سامي جبرا وعزيز سوريال عطيه. وشهد المعهد تطورا كبيرا برعاية البطريرك كيرلس السادس[١٩٥٩-١٩٧١] لاسيما مع افتتاح أقسام جديدة تعتنى، بالإضافة إلى تعليم الدين والقانون الكنسي، بالتاريخ والآثار والموسيقى والفن واللغة القبطية، وكان من نتائج تعليم هذه اللغة أنها عادت لتسمح لرهبان اليوم بالتسبيح باللغة القبطية، كما سمح تعليم الفن للرسام إيزاك فانوس بإعادة إحياء علم الأيقونات التقليدي الذي جاء في أوانه نظرا للأضرار التي لحقت بهذه الأيقونات والرسوم المقدسة، ونذكر هنا أن غالبية قدامى هذا المعهد شاركت منذ عام ١٩٩٠ بعقد أسبوع لقاء قبطي في كل عام تحيي فيه بشكل رئيسي مجموعة من الدراسات المنشورة باللغة العربية.

وآخر المؤسسات التي يمكن الإشارة إليها هو مركز دراسة آباء الكنيسة الذي أسس عام ١٩٨٢. ولقد صب اهتماماته على ترجمة ودراسة آباء الكنيسة باللغة العربية. وهكذا تم نشر رسائل أنطونيوس وأثناسيوس وكيرلس وعظات مكاريوس وأبحاث أثناسيوس ضد الأريوسيين وحول التجسد وشروحات الإنجيل ليوحنا ولوقا كما جاءت عند كيرلس. ومن الإنصاف القول إن هذه الحركة التي أطلقتها هاتان المؤسستان لم تكن إلا امتدادا لتلك التي انطلقت في القرن العاشر وكان هدفها نقل الثقافة المسيحية القديمة بمصر إلى العربية وذلك بهدف تعزيز وجودها في إطار الثقافة الحالية.

من الضروري في هذا السياق أن نقول كلمة حول المواقع الحالية للتجديد القبطي، روحه إذا جاز التعبير، والذي لم نشر بعد سوى إلى مظاهره الأكثر بروزاً. بالطبع ، لم تتوقف المساهمات الأجنبية العاملة على اكتشاف الحضارة القبطية القديمة [راجع حفريات كيليا ودير الملاك (النقلون) في الفيوم والاكتشافات والترميمات الجارية]، غير أنها تنخرط اليوم في إطار وطني جديد يبرر معناها.

إن هذا المعطى الوطني الجديد قد تكون من خلال أعمال مدارس الأحد التي أسسها حبيب جرجس في الثلاثينيات والمخصصة لإعطاء تلاميذ المسيحيين في المدارس الحكومية التعليم الديني. ولقد انخرط التلامذة في هذه المدارس مستلهمين منها وعياً أكبر لهويتهم القبطية. ولا ننسى هنا أن عددا منهم انخرط في حياة الرهبانية الأصلية بحيث أعادوا الحياة إلى الأديرة المهجورة. ونأخذ هنا المثال الشهير للأب متى المسكين وهو حامل شهادة الصيدلة. فقد التحق في عام ١٩٤٨بدير"أنبا صاموئيل" في الفيوم، والذي كان يجمع طائفة من النساك بالقرب منه، ثم تحمل في عام ١٩٦٩ مسؤولية دير القديس «أنبا مقار» الذي لم يكن قد بقي فيه أكثر من خمسة أو ستة رهبان، ولقد قام بتطوير هذا الدير. أما اليوم، فتجد أبنية كثيرة تحيط بالآثار القديمة وتضم حوالي مائة راهب يهتمون بزراعات صحراوية واسعة ويمتلكون مطبعة تنشر مجلة وأعمالا وافرة لرئيس الدير.

إن إعادة انبعاث الأديرة تعد حركة مهمة لأنها سوف تترك أثرها على الطائفة بأكملها، ولأنها تشكل تربة يتكون فيها أساقفة الطائفة وحتى بطريركها. فمن ثمانية زاد عدد الأديرة إلى اثنين وعشرين اليوم. خمسة منها هي أديرة جديدة بالكامل حتى ولو بنيت بالقرب من مواقع تاريخية قديمة، كدير القديس سمعان في أسوان والدير الأبيض بسوهاج أو القديس مينا في مريوط. وتسعة أديرة أخرى هي إعادة تأهيل لأديرة قديمة في الوجه القبلي [مصر العليا] حيث الوجود القبطي هو الأكثر انتشاراً. ولقد أدت هذه الحركة إلى تحويلات كثيرة في الطوائف المحلية: مثل دير مار جرجس بالقرب من أخميم، وهي قرية صغيرة بقيت طويلا بدون كاهن، فقد تحولت اليوم إلى مركز إقليمي كبير يؤمه مؤمنون كثيرون. فحتى الأديرة المهجورة على طرف الصحراء أصبحت تستقبل الرهبانيات مثل دير الفاخوري في "أسنا" ودير الملاك ميخائيل في "قامولا". إن هذه الحركة الانبعاثية سيكون لها آثار متعددة. فعندما ننقذ موقعا دينيا نكون قد أنقذنا تاريخه المهدد بالنسيان. وعندما نرمم ديرا نكتشف لوحات ثمينة كما جرى الأمر في دير "الباراموس"، ودير السريان ولا سيما في دير الملاك غبريال (النقلون) في الفيوم، حيث كانت هذه الأديرة مهجورة منذ قرون. وبذلك، أصبح المؤمنون يزورونها بكثرة ويستمعون إلى شروحات الراهب الذي يلعب دور المرشد شارحا البشارة الجديدة [أو العذراء المرضعة]، وهي صورة خاصة بالإيمان القبطي.

ولا مجال لنا هنا لاستعراض كافة آثار هذا التجديد ابتداء من التقوى الشعبية المغذاة بأشكال عدة وصولا إلى الاهتمام بالحاجات الاجتماعية للمؤمنين. لكن المقصود هو التوقف عند نقل الثقافة القبطية العتيقة.لم ينجح أحد في ذلك كما نجح الرهبان الجامعيون .ولقد قام هؤلاء بنشر قائمة كاملة لما يمتلكونه من مخطوطات كان قد بدأها "يسى عبد المسيح"وأنهاها في دير مار مرقس، ولقد قاموا حتى بنشر مجموعة منها كما هو حال الراهب [أصبح أسقفا اليوم] صاموئيل السرياني عندما نشر "حكم الآباء" والتي جمعها من مخطوطات مختلفة.

بالإضافة إلى ذلك، نشر النص المفقود لـ"تاريخ الكنائس والأديرة" لأبى المكارم، كما نشره "أيفتس". ولم يتوقف هنا بل قام بترجمتها أيضاً إلى الإنجليزية. قادته هذه المهمة إلى الاهتمام بعملين ثمينين ترجما أيضا إلى الإنحليزية: وهما دليلان أحدهما عن الكنائس والأديرة في الوجه القبلي [مصر العليا] وآخر عن الدلتا وسيناء والقاهرة وهما دليلان مزودان بالرسوم.

ونعلم أخيرا أن طائفة قبطية مهاجرة في أستراليا والولايات المتحدة وكندا. ومن ثم تأسست الأبرشيات وحتى الأديرة بهدف إتمام مهمة صعبة، ألا وهي الحفاظ على التقاليد والطقوس الدينية القبطية وتعميمها. وهكذا فإن دير مار أنطونيوس في كاليفورنيا ينشر مجلة روحية تخصص صفحة دورية للخط القبطي. وأخيرا، فإن الولايات المتحدة كانت المصدر الذي أرسل لنا الموسوعة القبطية وهي عمل طويل النفس أنجز تحت رعاية العلامة المصري المرحوم عزيز سوريال عطيه من "سولت ليك سيتي".

وفي عام ١٩٩١ ، تم نشر ثمانية أجزاء كبرى من هذا العمل الضخم الذي انطلق في عام ١٩٧٩ بفضل مجموعة من الكتاب الدوليين، وهو دليل على الاهتمام الواسع الذي تحظى به الثقافة القبطية، ولكن أيضا مصريين [حوالي أربعين شخصية من الأقباط المصريين بينهم عشرة جامعيين يدرسون في المهجر] وتضم هذه الموسوعة بمهارة كل ما نريد أن نعرفه عن اللغة والتاريخ والثقافة والفنون في مصر المسيحية.

موريس مارتان

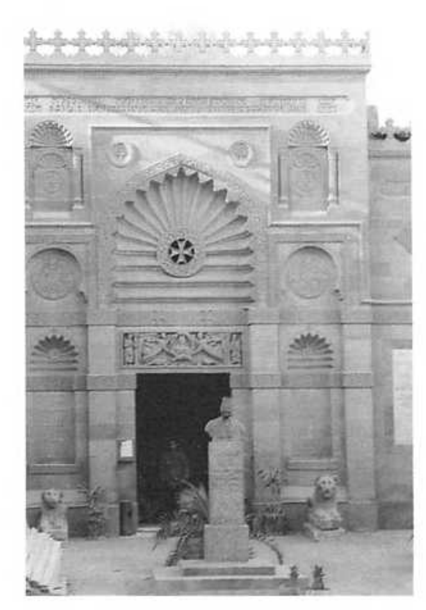
مجموعات التحف القبطية في المتاحف العالمية

يعود تشكيل مجموعات التحف القبطية في المتاحف العالمية إلى ثمانينيات القرن التاسع عشر. لكن شَغَفَ بعض علماء اللغات وهواة المخطوطات جعلهم يجمعون منذ ثلاثة قرون لفافات الرَّق (البرشمان) من الأديرة المصرية في وقت لم تكن عامة الناس تعرف شيئاً عنها. هكذا جمعوا كنوزاً من اللفافات والنصوص الأخرى المحررة بمختلف لغات الشرق القديم، مكوِّنينَ بذلك ذخائر المكتبات الجامعية أو الوطنية في لندن وڤيينّا وباريس وستراسبورج والڤاتيكان وبرلين. وقد شُغِفَ هواة المخطوطات من أمثال شِستير بيتّي وپياريونت مورجان بالنصوص القبطية أيما شَغَف. كذلك اقتنت المتاحف مخطوطات من هذا النوع، نظراً لما تحمله في طياتها من شهادات على العصور المسيحية الأولى. وتعتبر الوثائق القبطية التي اقتناها متحف اللوڤر من بين أوائل الوثائق التي دخلته. بل إن مصر نفسها شهدت ظاهرة مزدوجة ساهمت في تكوين المتحف الذي يعتبر اليوم أكبر مستودع للفنون والآثار القبطية في العالم. ففي قسم «الآثار القديمة» المستحدَث في هذا المتحف تركز الاهتمام على الحِقَب «المتأخرة» من التاريخ المصري القديم. كما أن عدداً من الباحثين والعلماء الأقباط عملوا على حماية آثار حضارتهم، من الجذور حتى الأزمنة المعاصرة، وكذلك على التعريف بعطاء هذه الحضارة. وقد تحقق هذان الهدفان عبر تكوين مجموعات المواد الأثرية التي أخذت تزداد عدداً يوماً بعد يوم إلى أن اندمجت مع مجموعات المخطوطات بقرار اتخذ عام ١٩٣١.

في عام ١٨٨١، عُيِّنَ جاستون ماسپيرو مديراً لمديرية الآثار المصرية القديمة في متحفَي القاهرة وبولاق، خلفاً لمؤسس المديرية المذكورة أوجست مارييت. وقتئذٍ، لم يكن لدى هذه المديرية سوى مسلَّة واحدة ومجموعة مصابيح برونزية من الفيّوم تَمَّ اقتناؤها عام ١٨٦٣. وقد صاغ المدير الجديد أول دليل لمتحف القاهرة أشار في مقدمته إلى رغبته في تسليط الأضواء على المجموعات القبطية: «أعتقد أن متحفاً مصرياً لا يكتمل إلا إذا قادنا حتى لحظة الفتح الإسلامي، ومكَّننا من التعرف على مصر في عهود الإغريق والرومان والقياصرة البيزنطيين وعلى تاريخ المسيحية المصرية والسلالات الوطنية».

وخلال بضع سنوات، استطاع ماسپيرو مضاعفة عدد التحف القبطية المستخرجة من الحفريات الأثرية والتي صادرتها المديرية أو اشترتها في سوق الآثار القديمة التي كانت مزدهرة آنذاك. وقد تضمن دليل ماسپيرو الأول شروحاً غنية بالمعلومات والتعليقات لنُصُب المدافن ولكتابات وقطع أثرية مصنوعة من مختلف المواد. وسرعان ما ضاق المكان بالمجموعات القبطية، شأنها في ذلك شأن سائر الآثار المصرية القديمة، فنقلت هذه المجموعات إلى الجيزة أولاً (عام ١٨٩٠)، ثم إلى المبنى الذي شُيِّدَ خصيصاً لهذا الغرض في قصر النيل، بعد ذلك باثني عشر عاماً. ولا يزال هذا المبنى يؤوي متحف الآثار الكبير في قلب القاهرة.

كان لا بُدَّ لهذا التضخم في عدد المجموعات الأثرية القبطية وحجمها من احتلال فسحة أكبر فأكبر، سواء في المتحف الوطني المصري الذي اغتنى بمكتَشفات دير باويط وسقارة، أو في المتحف القبطي الذي أنشأه مرقس سميكة باشا عامَ ١٩٠٨ والذي لم يكفَّ عن النموّ والاتساع. وكان هذا المتحف قد أقيم في مبنى فاخر داخل حصن بابليون في القاهرة القديمة، وزُخرِفَ بعناصر ومواد استُقدِمَت من بيوت قبطية قديمة. اليوم، يؤوي هذا المتحف عدداً كبيراً من المجموعات الخاصة والقطع الأثرية المندرجة الخاضعة لنظام «الوقف» والتي قدمها البطريرك كيرلس الخامس للمتحف على صورة هبات دائمة بعد أن كانت متناثرة بين مختلف الكنائس والأديرة. ولا شك في أن وجودها في متحف كهذا يضمن لها حماية وصيانة كبيرتين.



مدخل المتحف القبطي في القاهرة.



مرقس سميكة باشا مؤسس المتحف القبطي.

ومثلما كلَّفَ جاستون ماسپيرو العلماء هنري مونييه ووالتر كروم وچوزيف سترزيجوڤسكي بترجمة الكتابات والنقوش الموجودة على القطع الأثرية القبطية ونشرها في «الكتالوج» العام لمتحف القاهرة، اهتم مرقس سميكة بنشر دليل لمتحفه، صدر باللغة العربية أولاً، ثم باللغتين: الفرنسية والإنجليزية فيما بعد.

في عام ١٩٣١، صدر مرسوم ملكي بإلحاق متحف القاهرة القديمة بوزارة المعارف، دون المساس بالحقوق الخاصة المترتبة على وضعية «الوقف» التي تتمتع بها بعض مقتنيات المتحف. وباقتراح من مدير الآثار القديمة إتيين دريوتون، تقرر نقل المجموعة القبطية الموجودة في المتحف الوطني إلى المتحف القبطي الجديد. وتنفيذاً لهذا القرار، تَمَّ توسيع مبنى المتحف القبطي ونقلت إليه المجموعة المعنيّة في عام ١٩٣٩.

افتتح نشاط المتحف القبطي بعرض مجموعتين متكاملتين، لكنه منذ افتتاحه لم يتوقف عن تنمية مقتنياته من التحف القبطية القديمة، وذلك عبر ما كان يحصل عليه من هبات ومقتنيات، بالإضافة إلى ما كانت تكشف عنه الحفريات من كنوز أثرية تذهب حكماً إلى هذا المتحف. هكذا انضمت كنوز موقع «نجع حمادي» من الكتب التي لا تقدر بثمن إلى محتويات مكتبة المتحف (كتالوج ١٨). وقد طبعت هذه المؤلفات (الغنوصية) أي المهتمة بالعرفانيات والإلهيات بطريقة النسخ التصويري (فاكسيميلي) بتمويل من اليونيسكو لتصبح مصدراً لا ينضب للباحثين المعنيين بالتيارات الدينية في العصر المسيحي الأول. ولا تزال عملية إعادة طباعة هذه الأعمال متواصلة.

كذلك استحوَذ المتحف القبطي على مجموعة هامة من الرسوم والنقوش الجدارية كانت في أديرة النُّسَّاك في «كيليا» خلال العقود الأخيرة. ويجري حالياً بناء قاعة خاصة لاستقبال هذه الرسوم. كما استقبل المتحف قِطَعاً كانت قد اكتشفت خلال حفريات دير «أبوفانا» ودير «نقلون»، بين أديرة أثرية أخرى.

في أواخر القرن التاسع عشر، تجاوزت ثمار هذه الاكتشافات حدود مصر، فبموازاة تكوين مجموعات أثرية في القاهرة، تكونت مجموعات قبطية عديدة في بلدان أخرى. وهي مجموعات تتمحور عموماً حول العصور القبطية القديمة والوسطى أو تتركز على فن النسيج. بالمقابل، استطاع المتحف القبطي بالقاهرة أن يبقى المتحف الوحيد في العالم الذي تضم مجموعاته آثاراً وأعمالاً تمثل مختلف الحقب القبطية. ينفرد هذا المتحف، على وجه الخصوص، بمجالين أساسيين، هما: أيقونات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، من جهة، وبأعمال تعبِّر عن «الفنون والتقاليد الشعبية»، من جهة أخرى.



قاعة باويط في متحف اللوڤر
تستعيد الشكل المعماري لكنيسة هذا الدير.

أما تاريخ القسم القبطي في متحف اللوڤر، فإنه مرتبط بالقاهرة بأكثر من خيط : في الواقع، تعود معظم القطع الأثرية النادرة والموثقة المتوافرة في هذا القسم بالأساس إلى اقتسام ثمار الحفريات الفرنسية الذى وافقت عليه مصر. هكذا حصل «اللوڤر» على جزء من أطلال دير باويط الرائعة المعروضة في قاعة باويط بالمتحف الفرنسي العريق، بينما احتفظ متحف القاهرة بالجزء الآخر تحت الاسم ذاته. كذلك استحوذ اللوڤر على قطع قبطية قديمة هامة من حفريات «إدفو» و«ميدامود» و«تود» وغيرها انتهاءً بجزء من ثمار حفريات «كيليا». أما حفريات «أنتينويه»، فإنها تستحق وقفة خاصة: فمن هذا الموقع حصل اللوڤر، إضافةً إلى حصته من اقتسام القطع المكتَشَفة، على هبات من «الجمعية الفرنسية للحفريات الأثرية» عامَ ١٩٠٥، ثم على مجموعة كبيرة من القطع الأثرية تنازل له عنها متحف «جيميه» الباريسي عام ١٩٤٨. وكان ألبير جاييه يعود من مصر كل عام محمّلاً بكميات كبيرة من الملابس والأقمشة القبطية والقطع الأثرية القديمة المتنوعة (كتالوج ١٢٢إلى١٣٧) التي كان هواة الآثار والمتاحف يتسابقون على اقتنائها إلى درجة جعلت هذه المادة الأثرية الهامة تتناثر بين مختلف أنحاء العالم. ويجد الزائر لمعرضنا عدداً من هذه القطع المبعثرة وقد التأم شملها وتجمعت بعد فراق دام قرناً كاملاً. وقد شاركت في عملية جمع الشمل هذه عدة مجموعات باريسية أتت من «متحف الأزياء والأنسجة» و«المتحف الوطني للقرون الوسطى» و«متحف الإنسان». من جهة أخرى، جمعت «المتاحف الملكية للفن والتاريخ» في بروكسيل و«المكتبة الوطنية» الفرنسية للمرة الأولى بين كَفَن أورليوس كولليوثوس (كتالوج ١٤٢ وكتالوج ١٤٣) ووصيته، في حين التقت واقية ساق مستقدَمة من «متحف الأنسجة» في ليون بأختها الآتية من متحف اللوڤر (كتالوج ٢٥ أ وب).

هذا، وتتألف المكتشفات الآتية من كل هذه المواقع الأثرية من قطع متنوعة الاستعمالات والمواد أتاحت لمتحف اللوڤر بالتدريج أن يقدم لجمهوره صورة «بانورامية» ومعرفية عن الفنون والتقاليد القبطية، خاصةً بعد أن اغتنت مجموعات المتحف بهبات عديدة مثل الهبة المقدمة من ورثة ريموت ڤيّ والمتضمنة ٥٠٠ قطعة أثرية قبطية. ناهيك عن سياسة الاقتناء التي رسمها ج. بينِدِيير في الربع الأول من القرن الماضي والتي لا تزال تثري مجموعات اللوڤر من وقت لآخر. وتتألف القطع القبطية الخمسمائة التي يملكها المتحف الفرنسي الشهير من منحوتات معمارية ورسوم وقطع خزفية (سيراميك) وقطع برونزية وعظام وقطع جلدية وفخاريات وزجاجيات، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من النصوص الدينية أو الوثائقية المكتوبة على ورق البرديّ أو الرق أو قِطَع الفخّار (أوستراكا). أما ثروة اللوڤر من المنسوجات القبطية، فإنها لا تُقَدَّر بثمن. وكان مدير المتحف من عام ١٩٥٧ إلى عام ١٩٧٨، پيار دو بورجيه، قد أوفى مجموعات المنسوجات هذه حقها بنشره كتاباً هاماً عنها غطى فيه معظم عناصر المجموعة وأصبح اليوم مرجعاً في دراسة هذا الفن القبطي العريق.

ولا يزال نشر هذه المجموعة مستمراً، وسوف يضاف إلى «كتالوج» الأقمشة دليل مخصص للحرير وآخر للقطع المشغولة بالخشب وثالث للرسوم ورابع للبرونزيات وخامس للأحذية المصرية القديمة التي تنتمي في معظمها إلى الفن القبطي. وقد نشر دليل المعرض الدائم عامَ ١٩٩٧ بمناسبة تدشين قاعات قبطية جديدة في اللّوفر. ولم تقتصر جهود المتحف على توسيع رقعة الجناح القبطي، بل تعدّت ذلك إلى ترميم مجموعاته القبطية. كما تمَّ استكمال عرض منحوتات كنيسة باويط بإضافة مُجَسَّم (ماكيت) لهذا المَعلَم التاريخي الهام.

في الواقع، ليست المجموعات الكبرى التي نراها اليوم في المتاحف والجامعات والمكتبات سوى حصاد الرحّالة وعلماء الآثار والهواة. فالأقمشة القبطية القديمة التي جمعها تاجر التحف القديمة (الأنتيكا) النمساوي تيودور جراف ما لبِثَ أن انضمت إلى مجموعات متحف ڤيينا لتجعل من العاصمة النمساوية واحداً من أهم مراجع البحوث القبطية في العالم، من خلال القطع التي اقتناها «متحف التاريخ البَشَري» ومخطوطات «المكتبة الوطنية » النمساوية.

وفي روسيا، نلاحظ أن مجموعة عالم الآثار و. س. جولينيشيف الذي زار مصر، انتهى بها المطاف إلى قاعات «المتحف الإمبراطورى» في موسكو الذي أصبح يدعى لاحقاً «متحف بوشكين». في عام ١٨٨٨، زار هذا العالم مصر للمرة الثالثة، وكان بصحبته هذه المرة مدير متحف «الإرميتاج» في سان بطرسبورج، وو. ج. دو بوك، وبعد عشر سنوات من هذه الزيارة، عاد مدير المتحف إلى مصر حيث فتَّش في عدة مواقع أثرية ليعود إلى بلاده حاملاً أربعة آلاف قطعة أثرية لمتحفه الشهير، كما أنه التقط مجموعة من الصور الفوتوغرافية التي نشرها في كتاب فاخر. بعد ذلك واصَل دوبوك إغناء المجموعة القبطية التي كان مسؤولاً عنها في المتحف عن طريق اقتناء المجموعات الخاصة، إلى أن حصل على خمسمائة قطعة قماش قبطية قديمة من معهد الرسم التقني في سان بطرسبورج. وقد كانت مجموعات متحف «الإرميتاج» القبطية موضوعاً لعدة كتب أشرف على إصدار أهمها الباحث الروسي أ. كاكوڤكين.

بدوره، اشترى متحفا «دوسّلدورف» و«كريفيلد» الألمانيان أقمشة أخمينية من دو بوك، بينما حصلت برلين على أقمشة من الحقبة ذاتها من الباحث ر. فورير العامل في ذلك الموقع. أما الحفريات الأثرية التي أجراها ج. شوينفورث في الفيّوم (١٨٨٦) و«كارل شميدت» في أنتينوبه (١٨٩٦) فإنها زوّدت «متحف الآثار والفنون البيزنطية» في برلين بقطع قماش قديمة نادرة. كذلك اغتنى هذا المتحف بمقتنيات اشتراها من كارل شميدت المذكور ومن چوزيف سترزيجوڤسكي، الخبير الضليع بالآثار القبطية الذي أقام في مصر سنوات عديدة أعدَّ خلالها كتالوج القاهرة. تضم هذه المقتنيات منحوتات من الخشب والحجر الكلسيّ وقطعاً من البرونز وأيقونةً تمثل أسقفًا يدعى إبراهيم. هذا بالإضافة إلى عدد من المخطوطات. أما حفريات دير القديس مينا في موقع «أبو مينا» التي قادها س. م. كوفمان، فإنها زودت المتحف بمصابيح للحجّ. وكان و. وولف وو. ف. ڤولباك قد نشرا كتاباً عن هذه المجموعة الهامة. لكن مجموعة برلين هذه تعرضت فيما بعد لخسائر كبيرة أثناء الحرب، وإن بقيت غنية بقطع قماش كثيرة سيظهر الجزء الأول منها في كتالوج قيدَ الصدور.

كذلك يشارك في معرضنا هذا متحف ألمانيّ آخر هو «متحف جامعة هايدلبرج» الذي حصل من حفرياته الأثرية في «مدينة الموتى» الواقعة في أنصنا (ملوى) على مجموعة قطع أثرية فائقة الأهمية (كتالوج ١٠٠) عكف س. نويرث على دراستها من جديد تمهيداً لإعادة نشر نتائج الحفريات عام ١٩١٣.

أما المتاحف البريطانية، فإنها مدينة بثروتها القبطية للباحث الذي لا يكلُّ ولا يملُّ، وو. م. فلِندَرز پتري. وعلى مقربة من المعهد الجامعي، يحتفظ «المتحف البريطاني» بقطع أثرية هامة، بينها لوحة تصوير نادرة من «وادي سرجا»، بالإضافة إلي مقتنيات قبطية قديمة (كتالوج١٨٤.٥) موزعة بين قسم الآثار المصرية وقسم العصور الوسطى. ومعلوم أن هذا الأخير مسؤول عن الآثار القديمة في الحقب المتأخرة. وفي لندن، أيضاً، «متحف ڤكتوريا وألبرت» الذي يعتز عن جدارة بامتلاكه مجموعة أقمشة قبطية، يتميز جزء منها بكونه استقدم من حفريات أخميم عام ١٨٨٦.

يجدر بنا أن نشير إلى مجموعات الڤاتيكان وروما وفلورانسا التي أثمرت عنها الحفريات الإيطالية في موقع «أنتينويه» الذي لا ينضب.

من المتعذر علينا ذكر أسماء كافة المؤسسات التي تمتلك قطعاً أثرية قبطية. فالقائمة التي وضعتها «الموسوعة القبطية» طويلة جداً على الرغم من عدم اكتمالها (بورجيه ١٩٩١). كذلك قام بعض الهواة والباحثين الفرديين بوضع لوائح ممتازة مخصصة لبعض أنواع القطع الأثرية القبطية، خاصة في مجال المنسوجات (ليوپولد إيكليه، ڤيرنَر أبِج، موريس بوڤييه، أنطوان دو مور)، وكذلك في مجال المخطوطات (ج. پيرپونت مورجان) المحفوظة أحياناً لدى المؤسسات أو المتاحف. وكثير من هذه المخطوطات كانت موضوعاً لكتب ومعارض. كما أن بعض جامعي الآثار سعوا إلى لفت الانتباه إلى كنوزهم عبر عرضها في المؤسسات والمتاحف المذكورة.

سير وو. م. فلندرز پتري.

دومينيك بينازيت

شهادة فنان تشكيلي مصري عن الأيقونات

تكونت حضارة وادي النيل حين عرف الإنسان المصري أن لهذا الكون خالقاً بقوته استطاع أن يبدع ما تراه العين وتسمعه الآذان وتعمله الأيادي وتسجله. فكل شيء في الوجود يأتي من السماء. وعرف أيضاً بأحاسيسه الوجدانية أن الإله الأعظم يسطع بنوره فيضيء الحياة وينشر بين البشر الحب والطمأنينة. وعرف أيضاً أن لهذا الكون نظاماً أزلياً أبدياً يتعاقب فيه النور (النهار) والظلام (الليل)... وكانت بهذه المفاهيم والمضامين الحضارة التي نشأت على ضفاف النيل بما يأتيه من الخصب والنماء. فهذه الإلهة (نوت) تلمس الأرض (جب) بيديها ورجليها وما بين السماء والأرض قام «شو» إله الفضاء يحمل قرص الشمس «رع»... وظهر على الجانبين «خنوم» الفخراني الذي يبدع الأشكال من الصلصال ليعطيها رع نسمة الحياة... وكان هذا ثالوث الخلق وبه تكونت الحياة بكل ما فيها من عقيدة وفكر وفلسفة. وإذا كان «خنوم» هو المبدع والمشكل لجماليات الحياة، فقد استطاع الإنسان المصري أن يتذوق ويبدع مفاهيم الجمال، فظهرت الفنون بما فيها من تشكيلات ترجمت ببراعة تفوق كل تصور في النحت والتصوير والشعر والموسيقى بل وفي أسلوب العبادة. فكان القداس الذي يؤدى في المعبد، وكانت التسابيح والمزامير التي تؤدى في القداس، وتعاقبت الأجيال وتداخلت الحضارات. ومع امتزاج الحضارة الهيلينية مع الحضارة المصرية بعد فتوحات الإسكندر الأكبر تولدت في مصر الحضارة الهيلينيستية. ومما هو جدير بالذكر عن الطبيعة المصرية منذ الأزل هو كيف أن الصحراء استطاعت أن تمتص الطمي حول ضفاف النيل الذي كون بدوره الأرض الخضراء والتي استطاعت أن تمتص المجتمعات البشرية حول ضفاف النهر... فهي أيضا، أي الطبيعة المصرية استطاعت بدورها امتصاص أي فكر أو ثقافة ترد إليها وسرعان ما تتولد هذه الخاصية، أي خاصية الامتصاص ليتولد منها إضافة حضارية.

وهنا لا بد من ذكر كيان حضاري في مصر سمي عصر «الجريكو ـ رومان» وهذا العصر تبلورت فيه كل حضارات البحر المتوسط «بحر الروم» مصرية + إغريقية + رومانية. فظهرت أنماط كثيرة في شتى مجالات العقيدة والآداب والفنون... وكان بين هذه الأنماط عناصر تشكيلية مادتها هي الأساطير التي تعايشت مع الآداب المصرية واندمجت عناصرها في أشعار الشعب وموسيقاه وأصبح الموال والمداح وعازف الأرغول والراقصون والراقصات بحركاتهم الفلكلورية، هي من العناصر الواضحة في شتى مجالات الفنون سواء كان تصويراً جدارياً أو أواني خزفية أو منسوجات من الكتان والصوف... بل وأصبح للأساطير أهمية كبرى في تشكيل كل عمل إبداعي إن كان فناً تشكيلياً أو شعراً أو غناء فلكلوريا.

ويقع عصر «الجريكو ـ رومان» في الفترة قُبيل ظهور المسيحية وانتشارها بصورة سريعة مبتدئة من أورشليم (القدس) إلى آسيا الصغرى ثم إلى بلاد الإغريق والرومان ثم الساحل الشمالي لأفريقيا ثم مصر التي بشرها القديس مرقس الرسول بالمسيحية في القرن الأول الميلادي والذي استشهد في مدينة الإسكندرية بعد إنشائه لمدرسة الإسكندرية اللاهوتية والتي تعتبر حجر الزاوية للحضارة المسيحية في كل أنحاء المسكونة حيث كانت الإسكندرية هي المركز الدائم للحضارة البطلمية، لا سيما أن بها جامعة الإسكندرية القديمة.

فكان انتشار المسيحية في مصر مواكباً لعصر مزدهر بالمضامين الفكرية والفلسفية والإبداع الفني في شتى مجالاته. وإن كان للحكام وهم من الرومان طغيان واضطهاد للعقيدة الجديدة المسيحية، إلا أن المصريين وجدوا في التعاليم المسيحية مضمون الخلاص من الفكر الوثني الروماني والخلاص من حكم ينادي بالسادة الرومان والعبيد وهم الشعب المصري في المفهوم الروماني. وكان عصر الاستشهاد الذي راح ضحيته عناصر متقدمة عقائدياً وفلسفياً ثمناً للإيمان بالمسيح.

ظهرت القداسات وممارستها في أماكن بعيدة عن اضطهاد الطغاة وظهرت الألحان الكنسية وهي ألحان موروثة من الموسيقى المصرية الخالصة، كذلك ظهرت فنون الأيقونات (Iconography) كما ظهرت فكرة إقامة حامل الأيقونات (Iconostasis) الذي يوجد خلفه الهيكل أي قدس الأقداس حيث تقدم الذبيحة وهي سر التناول من جسد ودم يسوع المسيح... وبداخل الهيكل توجد «الشرقية» وهي عبارة عن حَنِيَّة يرسم بداخلها المسيح جالساً على كرسي مجده محاطاً بالحيوانات الأربعة غير المتجسدة ومعهم الأربعة والعشرون قسيساً يحملون المجامر الذهبية محاطين بالشاروبيم

والسيرافيم الممتلئين أعيناً. (سفر الرؤيا للقديس يوحنا). وهكذا، فالفن القبطي التشكيلي استطاع أن يترجم المضمون اللاهوتي في شتى المجالات.

١ـ التصميم المعماري للكنيسة وينقسم إلى ثلاثة خوارس: الهيكل ـ ثم خورس المؤمنين ـ ثم خورس الموعوظين، أي من يرغبون في الانتماء للكنيسة...

٢ـ حامل الأيقونات وهو فن الخشب المطعم بالعاج ويشكل بطريقة هندسية من وحدة المندورلا (Mondorla) وهذه الوحدة في حد ذاتها ترمز إلى فكرة الأزلية والأبدية؛ حيث إن هذا الكون أبدعه الله منذ الأزل حيث لا نهاية له إلى أبد الآبدين.

٣ـ الأيقونات وكلها توضع داخل الكنيسة حسب طقوس ترمز إلى المضامين اللاهوتية في العقيدة المسيحية، حيث يخرج الكاهن ومعه مجمرة البخور «الشورية» ليؤدي صلوات تتعلق بكل موضوع من هذه الأيقونات. كما أن الأيقونات «تزف» في مناسبات متعددة أي في مناسبات الأعياد الكنسية السيدية «الأعياد الخاصة بحياة السيد المسيح»، كذلك أعياد الشهداء والذين توجد لهم أيقونات بالكنيسة...

وتمر الأجيال ونأتي إلى القرن الثامن الميلادي، حيث ظهرت بدعة مصدرها البطريرك الملكاني في القسطنطينية والتي تدعو إلى حرب الأيقونات وتحطيمها والتخلص منها. ولما كانت مصر ولاية تتبع الإمبراطورية الرومانية الشرقية ومركزها في القسطنطينية وحاكمها أي حاكم مصر يعتبر أيضاً بطريركاً بالكنيسة الملكانية في مصر، فقد عانت الكنيسة القبطية الوطنية من طغيان الكنيسة الملكانية الكثير، واستغل هذا البطريرك الملكاني أوامر القسطنطينية في القضاء على كل الأعمال الفنية الرائعة في الكنيسة القبطية المصرية «الوطنية»... وكان هذا العصر بمثابة تدهور للحركات الفنية في مصر وفي عالم البحر المتوسط... ومنذ هذا العصر حتى القرن السابع عشر خلت الكنائس في مصر من الأعمال الفنية المدروسة والتي كان لها مدارس فنية معروفة باسم القباطي نسبة إلى القبطية أي المصرية... فبين القرن السابع عشر إلى التاسع عشر، استطاعت الكنيسة القبطية أن تستعين ببعض الفنانين المصورين مثل يوحنا الأرمني وأنسطاسي الرومي وإبراهيم الناسخ الذي قام بأعمال كنيسة الشهيد أبي سيفين بمصر القديمة وإبراهيم الناسخ التزم إلى حد كبير بالتقاليد الفنية المصرية بعكس الآخرين الذين قدموا فنوناً متأثرة بالمدرسة البيزنطية... وبعد هذه الفترة لم تظهر أي اجتهادات لإبراز الفنون القبطية حتى أنشئ معهد الدراسات القبطية سنة ١٩٥٤ بالقاهرة في عهد الأنبا يوساب وبعده البابا كيرلس السادس ودعم في عهد البابا شنودة الثالث.

ومن خلال معهد الدراسات القبطية والذي أنشئ ليسد ثغرات كثيرة في جدار الثقافة المصرية، كان من أهم اهتماماته إيجاد حركة فنية قبطية معاصرة خالصة استطاعت استخلاص القيم الفنية في التراث المصري القديم وخلال العصور لتتعايش مع العصر من جهة، وتخدم المضمون اللاهوتي لترجمة العقائد المسيحية للكنيسة القبطية من جهة أخرى... وقد استطاعت هذه الحركة أن تشق طريقها بصعوبة في البداية لما لاقته من عدم فهم للقيم الفنية المصرية وتذوقها ومعرفة أبعادها، حيث كان للغزو الأوروبي بالغ الأثر في محاربة هذه الحركة في بدايتها؛ حيث إن عقدة المثاليات الغربية راسخة في وجدان بعض رجال الدين الذين يمجدون دائماً هذه المثاليات الغربية. لكن هذه الحركة لحسن حظها وجدت التشجيع من رئاسة الكنيسة بقيادة البابا شنودة وبفضل انتشار الكنائس القبطية الجديدة في بلاد المهجر في أرجاء المسكونة، أمريكا وأستراليا وأوروبا وآسيا وأفريقيا.

فمع انتشار هذه الكنائس التي تحتاج إلى شغلها بالأعمال الفنية القبطية الأصيلة التي تترجم العقيدة والعقائد والطقوس القبطية، تحقق هذا الانتشار الذي يعد الآن بمثابة حركة فنية قبطية معاصرة متصلة اتصالاً مباشراً بالجذور المصرية وقيمها الفنية الرائعة التي يستطيع الإنسان المعاصر تذوقها لما فيها من تعبير استطاع أن يخاطب المتلقي ويحافظ على كل التقاليد المطلوبة للاستمرار الحضاري للعقيدة المسيحية في الكنيسة القبطية.

ولما كان الفن القبطي في شتى مجالاته هو وريث لحضارة مصر الفرعونية وما تلاها من تداخل وتزاوج للحضارات التي تعايشت مع الحضارة المصرية، لعب الفن القبطي دوراً تعبيرياً غاية في الأهمية مستغلاً القيم الوراثية في الفن المصري كما يلي:

١ – التعامل مع البعدين، أي الطول والعرض وليس البعد الثالث وهو العمق أو المنظور... إذ إن بُعْدَى الطول والعرض



الهروب إلى مصر، أيقونة من القرن الثامن عشر،
القاهرة ـ المتحف القبطى

بعدان ثابتان لا يتغيران، أما البعد الثالث فهو البعد المتغير نحو نقط التلاشي في المنظور.. ولما كان المفهوم للعقيدة هو من الثوابت فقط احتفظ الفنان المصري حتى العصر القبطي بهذا المضمون.

٢- استغلال الكتلة مع الفراغ في حساب لهذه الكتلة وشغلها للفراغ بإحساس جمالي يؤكد رسوخ النظام الكوني في مجال التشكيل...

٣- استغلال المجموعة اللونية وكلها من محاجر ومناجم مصر وهي عبارة عن أكاسيد طبيعية، وأهمها :

١ ـ الأصفر الأوهرا.

٢ ـ الطينة النية.

٣ ـ الطينة المحروقة.

٤ ـ أسود (العظام).

٥ ـ أكسيد الحديد الأحمر.

٦ ـ الأزرق النيلة.

٧ ـ الأبيض الجيري...

٤- استغلال الخط في مجال التصميمات إن كانت تصميمات في مجال النحت الحائطي «البارز» والذي كان لعملية النحت على الحجارة الـ Relief على واجهات المعابد والكنائس ليتعامل مع ضوء النهار القوي فيظهر الأشكال على الجدران. كذلك استخدم الخط في إبراز التصميمات وتأكيدها وخصوصاً في مجال التصوير الجداري. أما عن الألوان فلها رموزها التي تخدم بدورها المضمون اللاهوتي :

– فاللون الأصفر الأوهرا رمز للقداسة التي تنبعث من النور الإلهي ويستخدم عوضاً عن الذهب.

– اللون الأحمر أكسيد الحديد بدرجاته يرمز إلى المجد والفداء، وفي المفهوم العقيدي لا يوجد مجد بدون فداء، فالمجد دائماً يحتاج إلى الفداء، كذلك رمز الفداء على الصليب...

– اللون الأبيض يرمز إلى الطهارة القلبية «اغسلني فأبيضُ أكثر من الثلج» (من مزامير داود).

– اللون الأزرق يرمز إلى الأبدية التي لا نهاية لها...

– اللون الأسود يرمز إلى الوجود ويستخدم دائماً في تأكيد الأشكال وإبراز التصميم...

هذه القيم التشكيلية تعطي دائماً ملامح الشخصية المصرية جنباً إلى جنب مع استغلال طرق الأداء في التشكيل؛ وخصوصاً في مجال تشكيل الأيقونات أو الرسوم الجدارية (الإفرسك).. أو (الموزاييك).

وإن كان لفن الأيقونات مواصفات في تحضيرها وطرق أدائها مستمدة من التقاليد الفنية المصرية المتوارثة عبر الأجيال، فكان لمدرسة الإسكندرية القديمة أكبر الأثر في نشر هذه النوعية من الفن في مجال آخر يتعرض لهذه الطرائق والأداء، وهذا ما يقوم به الآن قسم الفن في معهد الدراسات القبطية في إعطاء دراسة وافية عملية كان من أهم ظواهرها ظهور حركة فنية معاصرة في الفنون القبطية...

أما عن التصوير الجداري (الإفرسك) فله مواصفات أخرى، حيث إن تحضيره يتطلب عمل خلطة من الجير النقي والرمل وتوضع على الحائط مسطحات مستوية، ويقوم الفنان قبل جفافها بتشكيل ما يريد، ويتطلب هذا النوع من العمل مهارة فنية عالية الخبرة...

كذلك التشكيل للأحجار الملونة (الموزاييك) يتطلب مواصفات خاصة في التصميم والأداء، كذلك طرق تركيبه على الحائط.

هذا موجز لا بد منه حتى تتأكد أن حضارة وادي النيل ما زالت تسري، وتعطي فالفن التشكيلي المصري باقٍ ليؤكد أن ويعبر عن مضمون العقيدة في شتى العصور والمجالات.

إيزاك فانوس

أستاذ ورئيس قسم الفن القبطي بمعهد الدراسات القبطية.

آباء الكنيسة Péres de l'Église

هو تعبير ينطبق على الكُتّاب المسيحيين الذين عاشوا ما بين القرنين الثاني والسابع الميلاديين، والذين جرى التقليد بالاعتراف بسلطتهم المذهبية. ففي المدرسة اللاهوتية بالإسكندرية(Didascalée)سطع نجم "كليمندس" بوجه خاص (من عام ١٥٠ إلى ٢١٥م)، ثم من بعده "أوريجينوس" (من عام ١٨٥ إلى ٢٥٢م) وكلاهما من أصول يونانية. وتوالت الأبحاث مع أثناسيوس (المُتوفَّى عام ٣٧٣م)، وهو خَصْم كبير لمذهب الآريوسية، وأيضًا "كيرلس" (من عام ٣٨٠ ـ ٤٤٤) وكلاهما كان بطريرك الإسكندرية.

الإپراشية Éparchie

هي في الكنائس الشرقية تقسيم داخلي إقليمي طبقًا لأسقفية الكنيسة اللاتينية.

أپوتروپاييك Apotropaïque

وهي كلمة تُطلق على القيام بحركة أو تمثيل شيء أو صيغة مخصصة لطرد الحظ السيئ والتأثيرات الشريرة.

أپولوچيتك Apologétique

هو جزء من اللاهوت النصراني يهدف إبراز مصداقية العقيدة النصرانية عقلانيًا وتاريخيًا.

أسفار موسى الخمسة Pentateuque

مأخوذة من كلمة پنتاتيوخوس Pentateuchos باليونانية، وهي مؤلَّف مكون من خمس لفائف عبارة عن مجموعة من الكتب الخمسة الأوائل من التوراة.

الإنجيل المختلف (المزيف) Apocryphe

وهي كلمة مأخوذة من أپوكروفوس apokruphos باليونانية، بمعنى: "محفوظ سرًا". ولا يُعد هذا الكتاب من الكتب السماوية اليهودية أو المسيحية.

بلاغة المنبر Homilétique

جزء من علم البيان يتناول بلاغة الخطابة.

تجسُّد المسيح Incarnation

يشير مذهب أو سر تجسد المسيح إلى عقيدة الدين المسيحي، التي صارت بمقتضاها الروح الإلهية أو كلمة الله إنسانًا في هيئة يسوع.

التنسُّك Érémitisme

الاعتكاف الخلوي في الصحراء. (انظر: ناسك).

حكمة أو قول مأثور Apophtegme

وهي ترجع إلى كلمة أپوفتجما باليونانية، وتعني: "إبلاغ بصوت مرتفع". يشير هذا اللفظ إلى الحكمة والتعاليم الإرشادية، وأخيرًا إلى كل رواية ذات هدف سامٍ وبنَّاء. وبتصنيفها على هيئة مجموعات، تُعد هذه الأقوال المأثورة هي صدى لروحانية آباء الكنيسة المعتكفين في الصحراء، وأكثرهم شهرة هو القس "أرسانيوس" الذي قال: "اهرب، واصمت، وابق ساكنًا".

الدُّوستية Docétisme

هو مذهب هرطقي مسيحي يعود إلى القرون الأولى من الميلاد، يصرح بأن المسيح كإله لم يستطع الحياة والمعاناة على الأرض إلا ظاهريًا.

رصيعة Orbiculus

رصيعة من القماش تزخرف الملابس، مُحلاَّة بوحدات هندسية ونباتية ومشاهد دينية أو دنيوية.

رهبانية الشركة Cénobitisme

وهي كلمة ترجع أصولها إلى كوينوس بيوس باليونانية، بمعنى: "الحياة المشتركة". ويعتمد هذا الشكل من الرهبنة، والذي قام بوضع أصوله القديس باخوم حوالي عام٣٢٣م، على قاعدة يجب على الرهبان اتباعها... ألا وهي الطاعة ونقاء القلب، وطهارة الجسد والفقر الفردي، والتناوب ما بين العمل والصلاة.

الرَّهْبَنَة Monachisme

يرجع أصل هذه الكلمة إلى موناخوس Monachos باليونانية، بمعنى: "وحيد، مُتوحِّد، عَزَب". وهي تأخذ ثلاثة أشكال رَهبنية في مصر: النُّسكية المطلقة: العزلة في الصحراء، شبه النسكية التي تضم مستعمرات من الصوامع الصغيرة في الصحراء مخصصة لراهبين أو ثلاثة والتي تستقر حول كنيسة. والشكل الثالث التقشُّف والتوحُّد.

سيرة القدِّيسين Hagiographie

يرجع أصل هذه الكلمة إلى هاجيوس Hagios باليونانية، بمعنى: "مقدس" وإلى جرافين Graphein، بمعنى: "يكتب"، وهي تدوين لحياة القديسين.

شَقَفَة Ostracon

وهي مأخوذة من كلمة أوستراكون Ostrakon باليونانية؛ بمعنى: "صَدَفَة" أو "قوقعة" وجمعها أوستراكا Ostraka وهي مادة رخيصة (شقفة فَخَّار، وكسرة حجر جيري) تُستخدم كخامة للكتابة عليها (مراسلات، حسابات، نصوص شعبية... إلخ) في الرسم. وهي عملية جدًا، وفي المتناول. والشقفة يمكن غسلها وإعادة استخدامها مرات عديدة.

الصليب ذو العروة Croix ansée

وهو مأخوذ من كلمة عنخ، بمعنى: "الحياة" في اللغة المصرية القديمة. وهذا الصليب مقتبس من العصر الفرعوني؛ حيث استُخدم رمزًا للحياة عنخ ankh.. وقد أدخله الأقباط في المسيحية.. وأصبح يُستخدم بشكل متكرر في الفن الجنائزي كرمز للحياة والبعث.

صومعة Cellule

وهي كلمة ترجع أصولها إلى كليون باليونانية، وسلولا باللاتينية، وهي تعني: مسكن الراهب. ولقد أُطلق هذا اللفظ على أحد أكبر مراكز الرهبنة في صحراء وهو "القلايا".

الطبيعة الواحدة Monophysisme

يرجع أصل هذه الكلمة إلى مونوس Monos باليونانية، بمعنى: "وحيد"، وفيسيز Physis، بمعنى: "الطبيعة". وهو مذهب يقدس اندماج إنسانية المسيح في ألوهيته. ففي عام ٤٥١م، أعلن مجمع خلقدونية ازدواجية طبيعة المسيح، وهو تعريف يرفضه الأقباط. فاعتبر الأقباط منذ ذلك الحين هراطقة؛ وقام أباطرة الرومان في الشرق باضطهادهم.

عُرْس قانا Noces de Cana

واقعة إنجيلية تروى أول معجزة قام بها يسوع؛ حيث إنه فى أول غداء عرس دُعى إليه المسيح والعذراء نفد النبيذ؛ فأمر بملء ستة أباريق من الماء حوّلها إلى نبيذ.

العهد الجديد Nouveau Testament

مجموعة من الكتابات المقدسة المسيحية التى تروى حياة يسوع وأعماله، ويُعترف به ككتاب مقدس من المسيحيين، بينما لا يعترف اليهود به.

ويتكون العهد الجديد من أربعة أناجيل، وأعمال الحواريين، والرسائل، ورؤيا القديس يوحنا.

العهد القديم Ancien Testament

اسم أطلقه المسيحيون على الكتابات التوراتية اليهودية. وينقسم العهد القديم إلى أجزاء ثلاثة: أسفار موسى الخمسة، والأنبياء، وكتاب الحِكَم والأمثال.

الغنوصية Gnosticisme

من كلمة جنوسيس Gnôsis باليونانية، أى "المعرفة". وهو تيار فكرى دينى ومسارى، يدعو أنصاره إلى المعرفة التنويرية. وتعتمد الغنوصية، والتى ظهرت منذ القرون الأولى للديانة المسيحية خاصة فى الإسكندرية، على التفسير الخفى للكتابات المقدسة. وتؤكد النصوص الغنوصية على تصور شديد الازدواجية للخلق، ينقسم ما بين العالم السُّفلى حيث يسود الشر، والعالم الأرقى منزلة الذى انحدر منه الإنسان فى الأصل. فلا يمكن للإنسان أبدًا أن يفوز بالنجاة إلا عن طريق البوح والوصول إلى معرفة الأشياء المستمرة؛ مما يفتح له طريق العودة إلى الله.

وقد عثرنا مرة أخرى فى عام ١٩٤٥ بالقرب من نجع حمادى بصعيد مصر، على خمسين مؤلَّفًا قبطيًا فى جَرَّة، تُعد اكتشافًا يتعذر تقدير قيمته من الناحية الفلسفية والتاريخية والدينية، وتلقى هذه المؤلفات الضوء على النصوص الغنوصية بوجه خاص.

الكتابات المقدسة Écritures (Saintes)

وهو ما نطلقه أحيانًا على نصوص العهد القديم والعهد الجديد.

الكتاب المقدس باللاتينية Vulgate

هو الترجمة اللاتينية للكتاب المقدس الأكثر انتشارًا وشهرة فى الغرب منذ فجر العصور الوسطى. وقد نُسبت هذه الترجمة إلى "جيروم" (من عام ٣٤٥ إلى ٤٢٠م) أب الكنيسة. وفى عام ١٥٤٦م، حظر المَجْمَع الدينى الثلاثينى طبع أو ترجمة أى نص آخر بخلاف نص هذه الترجمة للكتاب المقدس، بينما سمح بالمنشورات النقدية. وفى مصر يستعين الأقباط بالترجمة السبعينية وهى ترجمة يونانية للعهد القديم، نُفِّذت بالإسكندرية فى القرنين الثانى والثالث قبل الميلاد، وتُرجمت هى ذاتها إلى اللغة القبطية (وهناك ترجمات عديدة وفقًا للهجات المختلفة).

المانَوِيَّة Manichéisme

هى ديانة أُسست فى فارس على يد رجل يُدعى "مانى Mani" (٢١٦-٢٧٧)، وتقدم إلى أتباعها طريق النجاة بوساطة المعرفة التنويرية (معرفة اللاهوت)، وهى تعتمد على ازدواجية جوهرية بين عالم الظلمات (مملكة المادة) وعالم النور (العالم الروحانى).

وللفوز بالنجاة يجب على الإنسان تحرير روحه التى هى العقل الإلهى من سيطرة المادة. وتأخذ العقيدة المانوية على عاتقها مهمة المساهمة فى الكشف للإنسان عن قدره، وفتح طريق العودة إلى النور له والاطِّلاع على معرفة اللاهوت وأسراره، وبذا يلمح الإنسان تحرُّره النهائى ويستعد له بالصوم والصلاة. وحين لحظة الموت، يترك الجسد للظلمات وتستطيع الروح العودة إلى جنة النور.

وقد دخلت المانوية مصر بعد منتصف القرن الثالث بوقت قصير، وقد حوربت على التَّوِّ من قبل الإمبراطورية الرومانية التى كانت قد بدأت منذ عام ٣٠٢م اضطهادًا عنيفًا لها.

المزامير Psaumes

يعود أصل هذه الكلمة إلى بسالموس Psalmos فى اللغة اليونانية، بمعنى: "آلة وترية"، وتُعد المائة والخمسون مزمارًا الموزعة حاليًا على خمسة كتب على رأس الجزء الثالث للتوراة العبرية، هى أساس وثائق الصلوات التى تم الاحتفاظ بها من إسرائيل القديمة. ولقد وضعت معظم هذه المزامير التى كُتبت ما بين القرنين العاشر والقرن الثانى عشر قبل الميلاد؛ من أجل استخدام طقسى فى معبد القدس.

فهذه المزامير التى هى تراتيل طقسية للديانة اليهودية، قام المسيحيون بقراءتها وتأملها فى ضوء حياة المسيح وأعماله وأقواله.

مُقدَّس Hiérarque

ويرجع أصل هذه الكلمة إلى هيروس Hieros باليونانية، بمعنى: "مقدس". وهو لقب أُطلق على بعض أصحاب الرُّتب العليا فى الكنائس الشرقية.

ناسك Ermite

تعود هذه الكلمة الى إريميتس Erêmites باليونانية، بمعنى: "الذى يعيش بمفرده" وهو الراهب الذى يعيش فى العزلة للصلاة والاستغفار.

ناسك، زاهد Ascéte

ترجع أصول هذه الكلمة الى أسكيتس Askêtês باليونانية؛ بمعنى: "مَنْ يتمرس"، وهو الشخص الذى يفرض على نفسه - من قَبيل الورع - شعائر التوبة والحرمان لبلوغ الكمال الروحى والمعنوى. فإن القديس بولس يضاهى بين المسيحى والمصارع الذى يتدرب للحصول على التاج، فالراهب يقسو على نفسه ويصبر بكبح الشهوات ومقاومة الإغراءات فى سبيل التطهر والتقرب إلى المسيح.

نُسكية Anachorétisme

وهى كلمة مأخوذة من أناخورين Anakhôrein باليونانية، بمعنى: "يبتعد". وهو نمط حياة النساك الذين اعتادوا ممارسة الورع فى العزلة.

وليمة Agape

ترجع أصول هذه الكلمة إلى "Agapê أجابى" فى اللغة اليونانية، بمعنى: حبًا (فى الله)، وهى وجبة يتناولها المسيحيون معًا.

تاريخ الأحداث

التاريخ	في مصر	حول البحر الأبيض المتوسط
القرن الثاني قبل الميلاد	أول محاولة لنقل الحروف الهيروغليفية بواسطة الأبجدية اليونانية وستؤدي إلى نشوء الأبجدية القبطية بفضل إضافة سبعة حروف.	
٤٠ قبل الميلاد	عند توقيع السلام في برنديزي، تسلم أنطونيوس الجزء الشرقي للعالم الروماني وغزا الشرق ليهديه لكليوباترا، ملكة مصر	
٣١ قبل الميلاد	في معركة أكتيوم، هزم أوكتافيوس، سيدالجزء الغربي للامبراطورية الرومانية، أنطونيوس وكليوباترا وأخضع مصر موحدًا بالتالي العالم المتوسطي	
القرن الأول للميلاد	نقل إنجيل متّى حادثة هروب العائلة المقدّسة إلى مصر. يرى التقليد القبطي في ذلك ارهاصات المسيحيّة المصريّة.	
٤٨/٤٣	وفقا للعرف والتقليد، بشّر القديس مرقس بالدين الجديد في مصر. يقال إنّه أنشأ كوادر أوّل طائفة مسيحيّة في الاسكندرية حيث توفي شهيدا عام ٦٢ أو ٦٨.	
٦٤		وفقا للتقليد والأعراف،عذّب نيرون القديس بطرس حتى الموت ودفن على قمة الفاتيكان حيث شيّدت الكنيسة التي تحمل اسمه
حوالي ١٨٠	أسّس الأسقف ديميتريوس مدرسة مسيحية في الاسكندرية [ديداسكاليه]	
٢٠٢	اضطهاد الأقباط من قبل الامبراطور الروماني سبتميوس سيفيروس(٢١١/١٩٣)	
٢٦٤/ ٢٤٧	أسقفية ديونيسوس الاسكندرية ويدعى الأكبر، خلف أوريجينوس وهيراقلاس على رأس مدرسة الإسكندرية	
٢٥٠	اضطهاد الأقباط من قبل الامبراطور الروماني ديكيوس(٢٥١/٢٤٩) وتعذيب أوريجينوس الذي مات شهيداً عام ٢٥٤.	
٢٥٧	يواصل الامبراطور ڤاليريان (٢٦٠/٢٥٣) اضطهاد المسيحيين الذي توقف إثر وفاة سلفه ديس.	
٣٥٦/٢٥١؟	حياة القديس انطونيوس، أحد النسّاك الأوائل [وهو أب التوحّد] الاعتكاف في الصحراء	
نحو ٢٨٤	أملت كنيسة مصر للعالم المسيحي بمجمله مبادئ حساب تاريخ عيد الفصح.	
٢٨٤	أول عام من حكم الامبراطور دقلديانوس الذي قاد ضد الأقباط أشهر حملات الاضطهاد. يشير هذا التاريخ إلى بداية التقويم القبطي	استشهاد البابا الروماني مارسيل والبابا مارسيلين وتمّ تطويبهما فيما بعد.ويدعى كذلك: عهد الشهداء
٣٤٦/٢٨٦	حياة القديس باخوم. وضع مبادئ الحياة الرهبانية للجماعة[يقال عنها نسكية] واشتهرت كثيرا في الغرب	
٣٩٠/٣٠٠	حياة القديس مكاريوس، الناسك	
٣١٣		مرسوم ميلانو:اعترف الامبراطور قسطنطين بالمسيحيّة.
٣٢٣/٣١٨		أنكر الراهب الاسكندراني أريوس ألوهية المسيح. وهو أب الآريوسية وهي بدعة مسيحيّة.
٣٢٤		اختار قسطنطين بيزنطة لتكون عاصمة الامبراطورية الرومانيّة. اعطي لها اسم جديد هو القسطنطينية

التاريخ	في مصر	حول البحر الأبيض المتوسط
٣٢٥		أدان أول مجمع كنسي، مجمع نيقية، الآريوسية.
٣٧٣/٣٢٨	أبرشية أثناسيوس في الإسكندرية، خصم الآريوسية	
٣٤٣		ازدهرت الكنيسة القبطية في النوبة (شمال السودان)
٣٥٠	ترجمة التوراة إلى القبطية	اعتناق الملك الحبشي ايزانا الديانة القبطية واخضاعه بالتالي الحبشة إلى البطركية الاسكندرانية.
٣٨١	إنشاء أسقفية مصر	
٣٩١	أمر البطريك ثيوفيلس بتدمير المعابد الوثنية الكبيرة في الاسكندرية ومنها السيرابيوم.	فرض الإمبراطور ثيودوسيوس الأول المسيحية ديانة للدولة.
٣٩٥		وفاة ثيودوسيوس الأوّل. تقاسم الامبراطورية ابناه: تسلّم أركاديوس [٤٠٨/٣٩٥] الامبراطورية الشرقية وهونوريوس الامبراطورية الغربية.
٤٤٤/٤١٢	القديس كيرلس، بطريك الاسكندرية.	
٤٣١		أثناء مجمع أفسس، أعطى القديس كيرلس لقب "أم الرب" لمريم. اعترض البطريك نسطور على هذا اللقب فتمّ ابعاده.
٤٥١/٤٤٤	ديوسقورس بطريك الاسكندرية	
٤٥١	أعلن مجمع خلقيدونية طبيعة المسيح المزدوجة. ورفض الأقباط هذا التعريف. ومذاك، اعتبروا من مذهب القائلين بطبيعة الله الواحدةوانشقوا من الكنيسة الرومانية ليؤسسوا كنيستهم الخاصة.	
٤٧٦		نهاية الامبراطورية الرومانية في الغرب
؟٤٩٦		اعتناق كلوفيس الديانة المسيحية
٥٧٠		ولادة النبي محمد
٦٢٩/٦١٩	احتلال الفرس لمصر	
٦٢٢		في ١٦ يوليو ٦٢٢ هاجر محمد من مكة إلى المدينة[بداية التاريخ الهجري] بعد أن هدّده أهل مكة بالموت.
٦٣٩/٦٢٩		داغوبير[٦٣٩/٦٢٩]،ملك الفرنجة.
٦٣١	سيروس، بطريك الاسكندرية	
٦٣٢		وفاة النبي محمد
٦٣٤/٦٣٢		خلافة أبي بكر أوّل خليفة للأمّة الاسلامية
٦٤١	فتح العرب مصر ودخل القائد عمرو بن العاص بابليون واسّس مدينة الفسطاط	
٦٥٠/٧٥٠	أدار شؤون مصرحكّام كان يعيّنهم الخلفاء الأمويون	سيطرت الدولة الأموية وعاصمتها دمشق على العالم الاسلامي
٦٧٠		تأسيس مدينة القيروان ،وبداية فتح شمال افريقيا.
٧٠٧	شجّع الحاكم المالك تعريب مصر ومنع استعمال اللغة. القبطية في الوثائق الرسميّة.	خضوع شمال افريقيا بأكملها للحكم العربي.

التاريخ	في مصر	حول البحر الأبيض المتوسط
٧٢٦		حاربت الامبراطورية البيزنطية التعبّد للايقونات
٧٥٠	اهتمّت الدولة العباسيّة ببسط نفوذ الاسلام. فتوتّرت العلاقات مع الأقباط عام ٧٦٢ الذين أصبحوا فيما بعد أقليّة.	خلف العباسيون[٧٥٠/١٢٥٨] فانتقل الحكم من سوريا إلى العراق وأصبحت بغداد عاصمة الدولة
٩٨٧/٧٥١		خلفت السلالةالكارولية سلالة الميروفيين واعتلى بيبان لو بريف العرش
١٠٣١/٧٥٦		سيطر الأمويون علىالأندلس وأسّس عبد الرحمن الذي نجا من مذبحة العباسيين التي استهدفت عائلته إمارة قرطبة عام ٧٥٦وشرع في بناء الجامع الكبير.
٧٨٧		انعقاد مجمع نيقية الثاني وحرم محاربي الايقونات
٨٠٠		عزّزت الامبراطورية الغربية مكانتها في عام ٨٠٠ مع تبوّء شارلمان العرش.
١٠٥٧/٨٦٧		حكمت السلالة المقدونية امبراطورية بيزنطة
٩٠٥/٨٧٠	أكّد الحكّام المندوبون من الخلفاء العباسيين استقلالهم وأسّسوا سلالة محليّة هي سلالة الطولونيين. ومن جراء ذلك، تحسّن وضع الأقباط وأصبحوا يشغلون مسؤوليات في الادارة.	
٨٧٩/٨٧٧	كلّف المهندس القبطي ابن كاتب الفرجاني بتشييد مسجد ابن طولون.	
٩١٠		أسّس الدوق غيليوم داكيتين دير كلوني وتزامن ذلك مع بداية فن روما القديمة.
٩٢٩		حوّل عبد الرحمن الثالث إمارة قرطبة إلى خلافة
٩٦٢		أسّس أوثون الأوّل الامبرطورية الرومانية الجرمانيّة بهدف إدراج كل الدول والامارات التابعة للغرب المسيحي في مملكة واحدة.
١١٧١/٩٦٩	غزا الفاطميون مصر وغادروا تونس، مهد هذه السلالة الشيعيّة.وفي عام ٩٧٢، نقل أوّل خليفة فاطمي المعزّ عاصمته إلى القاهرة.	
٩٨٧		ارتقاء أوج كابيه السلطة والكابيسيان يخلفون الكارولين.
١٠٢١/٩٩٦	وضع الخليفة الحكيم حدا لسياسة التسامح التي مارسها الفاطميون. اضطهد الخليفة الأقباط وأمر بتدمير الكنائس وأذلّ الرهبان.	
١٠٣١		نهاية خلافة قرطبة وتجزئة الأندلس إلى إمارات.
١١٤٧/١٠٣٦		سلالة المرابطين شمال أفريقيا.
١٠٧٧/١٠٤٧	نقل البطريك القبطي خريستوذولس مقر بطركة الاسكندرية إلى القاهرة.	
١٠٥٤		انشقاق تام بين كنائس روما والقسطنطينية.
١٠٧١		انتصار الأتراك السلاجقة على البيزنطيين في مانزيكرت. وتأسيس سلالة حكمت ايران وعاصمتها اصفهان.

التاريخ	في مصر	حول البحر الأبيض المتوسط
١٠٩٥		انعقاد مجمع كليرمون: نادى البابا أوربان ٢ بشن الحرب الصليبية الأولى [١٠٩٦/١٠٩٩]
١٠٩٩		استولى الصليبيون على القدس تحت قيادة جودفروا دي بريون
١١١٨		تأسيس نظام الهيكليين في القدس
١٢٦٩/١١٣٠		خلف الموحدون المرابطين في المغرب.
١١٤٥/١١٣٢	كرّست بطركية غبريال الثاني بن تريك استعمال البحيريّة [لهجة قبطية في الدلتا] في الشعائر الدينية. أصبحت القبطية لغة مقدّسة.	
١١٤٩/١١٤٧		نادى بيرنار دي كليرفو بشن الحرب الصليبيّة الثانية في فيزلي.
١١٦٩	غزا صلاح الدين مصر ووضع حدا للخلافة الفاطمية. نسب لنفسه لقب السلطان وفرض سيادة الخلفاء العباسيين المطلقة على مصر.	
١١٨٧	لطّف صلاح الدين سياسته بعد إعادة فتح القدس. أوكل إلى مهندسين قبطيين هما أبو منصور وأبو مشكور، مهمة تشييد القلعة والسور في القاهرة.	
١١٩٢/١١٨٩		الحرب الصليبية الثالثة. بعد الاستيلاء على عكا، وقّع ريتشارد قلب الأسد على هدنة مع صلاح الدين مدّتها ثلاث سنوات.
١٢٠٤/١٢٠٢		الحرب الصليبية الرابعة: استولى الصليبيون على القسطنطينية عام ١٢٠٤ وجعلوا من الامبراطورية البيزنطية الامبراطورية اللاتينية.
١٢١٢		انهزام الموحدين أمام المسيحيين في لاس نافاس دي تولوزا.
١٢٣٨/١٢١٨	حكم الخليفة الكامل الذي أبدى تسامحه إزاء الكنيسة القبطية	
١٢٢٢/١٢١٨	خلال الحرب الصليبية الخامسة، حارب الأقباط الصليبيين الذين احتلوا دمياط	
١٢٥٠/١٢٤٩	حاول لويس التاسع [القدّيس لويس] فتح مصر على رأس الحملة الصليبية السابعة.	
١٥١٧/١٢٥١	حكم المماليك مصر وفرضوا نظاما عسكريا.	
١٢٥٨		استولى المغول على بغداد وأنهوا حكم الدولة العبّاسية.
١٢٦٠	حمى المماليك مصر من غزو المغول.	
١٢٦٩		تبوّء بنو مرين السلطة في مراكش. نهاية حكم الموحدين.
١٢٩١		نهاية الحروب الصليبية. لم ينجح الصليبيون في استرجاع عكا التي استولى عليهاالمماليك.
١٤٥٣		كرّس محمد الثاني سيادة العثمانيين حين استولى على القسطنطينية التي سميت اسطنبول.
١٤٩٢		سقوط غرناطة على يد الملوك الكاثوليك.
١٥٠٦		بداية تشييد كنيسة القديس بطرس في روما.
١٥٠٨		رسم مايكل أنجلو كنيسة سيكستين.

التاريخ	في مصر	حول البحر الأبيض المتوسط
١٥١٧		أشارت أطروحات لوثر الـ٩٥ إلى بداية الاصلاح
١٧٩/١٥١٧	لم ينجح المماليك في التصدي للغزو العثماني الذيحوّل مصر إلى مقاطعة تركية أخضعتللفوضي والبؤس.	
١٥٢٠		أدان البابا لوثر وبدأ بالاصلاح المضاد
١٥٢٧		دمّرت جيوش شارل كان روما.
القرن السادس عشر	أدّت محاولات المبشرين المتكررة إلى خلق نواة كنيسة كاثوليكية.	
١٧٩٩/١٧٩٨	حملة نابليون في مصر: أصبحت مصر رهانا بالنسبة لفرنسا وإنجلترا الدولتين المتنافستين	ضمّ نابليون الدول الحبرية ففصله البابا بيوس السابع [١٨٠٠/١٨٢٣] وما كان من نابليون إلا أن خطف البابا في فرنسا وسجنه من ١٨٠٩ حتى١٨١٤.
١٨٤٩/١٨٠٥	عيّن محمد علي نائب ملك. استرجعت مصر استقلالها الفعلي تجاه اسطنبول.	
١٨٢٠		ثورة اليونانيين ضدالأتراك العثمانيين. بداية مجازر "سيو".
١٨٦١/١٨٥٤	بابوية كيرلس الرابع الذي أدخل تجديدا في الكنيسة القبطية	
١٨٥٥	إلغاء دفع الجزية: أصبح الأقباط مواطنين على أكمل وجه.	
١٨٦٩/١٨٥٩	تشييدقناة السويس.	
١٩١٤	فرض الحماية الانجليزية على مصر. انخرط الأقباط أكثر فأكثر في الحياة السياسية [١٩١٤/١٩٢٢] وفي النضال من أجل الاستقلال.	حاول البابا بندكت الخامس عشر الحصول على حلّ سلمي للحرب العالمية الأولي لكن المتحاربين رفضوا تدخله. استبعدت ايطاليا الحبر الأعظم من مؤتمر السلام ومع ذلك بذل الأخير جهده للتصالح مع الكنائس الشرقيةالمنشقة.
١٩٢٢	اعترفت الحكومة البريطانية باستقلال مصر.	
١٩٤٥/١٩٣٩		امتنع البابا بيوس الثاني عشر [١٩٣٩/١٩٥٨] عن إدانة التصرفات النازية لكي لا يضعف الكنيسة الكاثوليكية الألمانية.هذا مع العلم أنّه شغل منصب نائب الكنيسة في ألمانيا مدة طويلة. مع ذلك، حاول أن يضاعف من عدد المنظمات الإنسانية ويتدخل دون جدوى للسلام.
١٩٧٠/١٩٥٤	أصبح ناصررئيس الدولة.	
١٩٧١/١٩٥٩	كانت فترة البابا كيرلس السادس فترة ازدهار للكنيسة القبطيةولا سيّما بالنسبة لتشييد الأديرة.	
١٩٨١/١٩٧٠	خلال رئاسة السادات، أدت الخلافات بين الكنيسة والدولة إلى ابعادالبابا شنودة الثالث [إقامة جبرية دامت من ١٩٨١ إلى ١٩٨٥].	
١٩٧٨	كان بطرس بطرس غالي الوزير القبطي أحد أهم المفاوضين في اتفاقيات كامب ديفيد التي أدّت إلى تحقيق السلام مع إسرائيل.	
٢٠٠٠	زيارة البابا يوحنا بولس الثاني إلى القاهرة	

المراجع

A

Alexandrina. Hellénisme, judaïsme et christianisme à Alexandrie, *Mélanges Claude Montdésert*, Paris, 1987.

E. AMÉLINEAU, « Notice des manuscrits coptes de la Bibliothèque nationale renfermant des textes bilingues du Nouveau Testament », *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, XXXIV, 2, 1895, p. 363-427.

G. ANDREU, M.-H. RUTSCHOWSCAYA, C. ZIEGLER, *L'Égypte ancienne au Louvre*, Paris, 1997.

S. M. ARENSBERG, « Dionysos: a Late Antique Tapestry », *Boston Museum Bulletin*, nº 75, 1977, p. 4-25.

M. ARGIRIADI, *La Poupée*, Athènes, 1991 (en grec).

N. S. ATALLA, *Coptic Art*, vol. II, *Sculpture-Architecture*, Le Caire, Lehnert & Landrock (sans date).

A. S. ATIYA, « Kibt », *Encyclopédie de l'islam*, Paris, 1979.

A. S. ATIYA (dir.), *The Coptic Encyclopedia*, 8 vol., New York, 1991.

M.-F. AUBERT et *alii*, *Les Antiquités égyptiennes*, t. II, « musée du Louvre, Guide du visiteur », Paris, 1997.

B

S. BACOT, « Un évangéliaire copte-arabe illustré du début du XIXᵉ siècle », *Études coptes*, V, *Cahiers de la bibliothèque copte*, 10, Paris-Louvain, 1998, p. 93-106.

S. BACOT, « Avons-nous retrouvé la grand-mère de Kolôdje ? », *Ägypten und Nubien in spätantiker und christlicher Zeit*, Actes du VIᵉ congrès international des études coptes, Münster, 1996, Wiesbaden, 1999, vol. II, p. 241-248.

S. BACOT, C. HEURTEL, « *Ostraca* coptes d'Éléphantine au musée du Louvre », *Actes de la neuvième journée d'études coptes de l'Association francophone de coptologie, Montpellier, 3-4 juin 1999* (à paraître).

A. BADAWY, « The prototype of the water-jug stand », *Archaeology*, nº 20, 1967, p. 56-61.

A. BADAWY, *Coptic Art and Archaeology*, Cambridge, Londres, 1978.

P. BALLET, « Céramic », *The Coptic Encyclopedia*, sous la dir. de A. S. Atiya, t. II, New York, 1991.

L. BARBULESCO, *Les Chrétiens égyptiens aujourd'hui. Éléments de discours*, Le Caire, 1985.

J. W. B. BARNS, G. M. BROWNE, J. C. SHELTON, « Nag Hammadi codices. Greek and coptic papyri from the cartonnage of the covers », *Nag Hammadi Studies*, XVI, Leyde, 1981.

J. BECKWITH, *Coptic Sculpture. 300-1300*, Londres, 1963.

D. BEHRENS-ABOUSEIF, *Die Kopten in der ägyptischen Gesellschaft von der mitte 19 jahrhundert bis 1923*, Fribourg-en-Brisgau, 1972.

D. BÉNAZETH, « Une paire de jambières historiées d'époque copte, retrouvée en Égypte », *Revue du Louvre*, nº 3, 1991, p. 16-29, 119. D. BÉNAZETH, *L'art du métal au début de l'ère chrétienne*, musée du Louvre, Catalogue du département des Antiquités égyptiennes, Paris, 1992.

D. BÉNAZETH, « Joueuse de crotales », *Musiques au Louvre*, ouvrage collectif en hommage à Michel Laclotte, Paris, 1994, p. 47.

D. BÉNAZETH, *Catalogue général du Musée copte : les objets de métal*, IFAO, Le Caire (sous presse).

D. BÉNAZETH, M.-H. RUTSCHOWSCAYA, « Apports des fouilles d'Edfou au musée du Louvre », *Tell Edfou soixante ans après. Actes du colloque franco-polonais, 1996*, Le Caire, 1999.

E. BERNAND, *Inscriptions grecques d'Égypte et de Nubie au musée du Louvre*, Paris, 1992.

H. D. BETZ, *The Greek Magical Papyri in Translation*, Chicago-Londres, 1985.

F. BISSON DE LA ROQUE, « Rapports préliminaires sur les fouilles de Médamoud, 1926 », *FIFAO*, t. IV, Le Caire, 1927.

F. BISSON DE LA ROQUE, « Rapports préliminaires sur les fouilles de Médamoud, 1927 », *FIFAO*, t. V, Le Caire, 1928.

F. BISSON DE LA ROQUE, « Rapports préliminaires sur les fouilles de Médamoud, 1931-1932 », *FIFAO*, t. IX, 3ᵉ partie, Le Caire, 1933.

M. BLANCHARD, *La Verrerie de la fin de l'Antiquité et du Haut Moyen Âge dans les collections de la section des antiquités chrétiennes*, thèse non publiée, présentée à l'École du Louvre le 4 juin 1968.

A. BLÖBAUM, « Bemerkungen zu einem koptischen Brief: das *ostracon* Louvre N 686 », *Ägypten und Nubien in spätantiker und christlicher Zeit. Akten des 6 Internationalen Koptologenkongresses, Münster, 20-26 Juli 1996*, Wiesbaden, 1999, vol. 2, p. 249.

A. BOIZOT, *Histoire, costumes, bijoux de l'Égypte ancienne*, Paris, 1987.

V. G. BOK, *Sur l'art copte : les tissus coptes façonnés*, Moscou, 1897 (en russe).

V. G. BOK, *Sur l'art copte : la vaisselle copte en bronze*, ZIRAO, nouvelle série, Saint-Pétersbourg, 1895, p. 30 (en russe).

A. BOUD'HORS, « Manuscrits coptes « chypriotes » à la Bibliothèque nationale », *Études coptes*, III, *Cahiers de la bibliothèque copte*, 4, Louvain, 1989.

A. BOUD'HORS, S. BACOT, « Langue et littérature », *Dossiers d'archéologie*, nº 226, septembre 1997, p. 50-59.

A. BOUD'HORS, R. BOUTROS, G. COLIN, « L'homélie sur l'église du Rocher attribuée à Thimothée Ælure », *Patrologia Orientalis* (à paraître).

P. DU BOURGUET, *Musée national du Louvre. Catalogue des étoffes coptes* I, Paris, 1964.

P. DU BOURGUET, « Du thème de saison à celui de Daphné dans les œuvres coptes », Paris, *Revue du Louvre*, nº 1, 1970, p. 39-44.

P. DU BOURGUET, *Tissus coptes*, Catalogue de l'exposition du musée d'Angers, Angers, 1977. P. DU BOURGUET, *Les Coptes*, Paris, PUF, coll. « Que Sais-Je ? », no 2398, 2ᵉ éd., 1988.

P. DU BOURGUET, « Museums, Coptic Collection », *The Coptic Encyclopedia*, sous la dir. de A. S. Atiya, New York, 1991.

J.-L. BOVOT, M.-H. RUTSCHOWSCAYA, D. BÉNAZETH, « Les pièces de Tôd données au Louvre », *Revue du Louvre*, 1985, p. 408-420.

P. M. BRUUN, *The Roman Imperial Coinage*, Londres, 1966.

M. G. BYSTRIKOVA, *Le Paysage du Nil dans le relief copte*, musée de l'Ermitage, fasc. 46, 1981.

C

F. CALAMENT, « Le « suaire de Colluthus » ressuscité », *Bulletin des musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, nº 67, 1996, p. 37-56.

F. CALAMENT, « Une découverte récente : les costumes authentiques de Thaïs, Leukyôné et Cie », *Revue du Louvre et des Musées de France*, nº 2, 1996, p. 27-32.

C. CANNUYER, « L'ancrage juif de la première Église d'Alexandrie », *Le Monde copte*, nº 23, 1993, p. 31-46.

C. CANNUYER, *Les Coptes*, 2ᵉ éd. revue et complétée, Turnhout, 1996.

C. CANNUYER, « Le monachisme copte (IIIᵉ-VIIᵉ siècle). Données nouvelles des sources écrites et de l'archéologie », *Le Monachisme syriaque aux premiers siècles de l'Église (IIIᵉ-début VIIᵉ siècle), Actes du colloque, Patrimoine Syriaque V*, vol. I, Beyrouth, 1998, p. 81-104.

F. CARNOT, « Tapis et tapisseries de l'Orient », *L'Illustration*, 17 décembre 1934.

B. L. CARTER, *The Copts in Egyptian Politics 1918-1952*, Le Caire, 1988.

P. van Cauwenbergh, *Études sur les moines d'Égypte depuis le concile de Chalcédoine (451) jusqu'à l'invasion arabe (640)*, Paris, 1914.

J.-F. Champollion le Jeune, *Grammaire égyptienne ou principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée...*, Paris, 1836-1841, réimpression avec échantillons de fac-similés sous le titre *Principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne*, Paris, 1984.

E. Chassinat, *Fouilles à Baouit*, Mémoires de l'IFAO, t. XIII, Le Caire, 1911.

E. Chassinat, *Le Quatrième Livre des entretiens et Épîtres de Shenouti*, Mémoires de l'IFAO, t. XXIII, Le Caire, 1911.

J. Clédat, *Le Monastère et la Nécropole de Baouit*, Mémoires de l'IFAO, t. XII, Le Caire, 1904.

J. Clédat, *Le Monastère et la Nécropole de Baouit*, Mémoires de l'IFAO, t. 111, Le Caire, 1999.

H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain communément appelées médailles impériales*, VI[e], Paris, 1886.

The Coptic Encyclopedia, sous la dir. de A. S. Atiya, 8 vol., New York, 1991. R. G. Coquin, M.-H. Rutschowscaya, « Les stèles coptes du département des Antiquités égyptiennes du Louvre », *Bulletin de l'IFAO*, n° 94, 1994, p. 107-131.

M. Cramer, *Koptische Buchmalerei*, Recklinghausen, 1964.

W. E. Crum, *Coptic* Ostraca *from the Collections of the Egypt Exploration Fund. The Cairo Museum and others*, Londres, 1902.

W. E. Crum, *Coptic Monuments*, CGC, IFAO, Le Caire, 1902.

W. E. Crum, *Catalogue of the coptic Manuscripts in the*
British Museum, 1905.

W. E. Crum, « A Greek Diptych of the Seventh Century », *Proceedings of the Society of Biblical Archœology*, n° 30, 1908, p. 255-265.

W. E. Crum, *Short Texts from coptic* Ostraca *and Papyri*, Oxford, 1921.

W. E. Crum, *The Monastery of Epiphanius at Thebes*, II, Coptic *ostraca* and papyri edited with translations and commentaries by W. E. Crum, New York, 1926.

D

O. M. Dalton, *Catalogue of the early Christian Antiquities... in the British Museum*, Londres, 1901.

O. M. Dalton, *Catalogue of the ivory Carvings of the christian Era... of the British Museum*, Londres, 1909.

G. Daressy, « À travers les koms du Delta », *ASAE*, t. XII, Le Caire, 1912, p. 169-213.

L. Delaporte, *Catalogue sommaire des manuscrits coptes de la Bibliothèque nationale de Paris. Première partie : manuscrits bohairiques*, Publications de la Revue de l'Orient chrétien, n° 3, Paris, 1912.

A. Delatte, P. Derchain, *Les Intailles magiques gréco-égyptiennes, Bibliothèque nationale, Cabinet des médailles et antiques*, Paris, 1964.

L. Depuydt, *Catalogue of coptic Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, Louvain, 1993.

A. M. Deschodt, *Mariano Fortuny. Un magicien de Venise*, Paris, 1979.

C. Diehl, « L'Égypte chrétienne et byzantine », *Histoire de la nation égyptienne*, sous la dir. de G. Hanoteaux, t. III, Paris, 1933.

N. van Doorn-Harder, K. Vogt (éd.), *Between Desert and City : the Coptic Orthodox Church today*, Oslo, 1997.

J. Doresse, « Les reliures des manuscrits gnostiques coptes découverts à Khénoboskion », *Revue d'Égyptologie*, n° 13, 1961, p. 27-49.

É. Drioton, « Un ancien jeu copte », *Bulletin de la Société d'archéologie copte*, 1940, p. 177-206.

É. Drioton, « Parchemin magique copte provenant d'Edfou », *Le Muséon*, n° 59, 1946, p. 477-489.

G. Duthuit, *La Sculpture copte*, Paris, 1931.

E

A. Effenberger, *Koptische Kunst*, Leipzig, 1975.

A. Effenberger, H.-G. Severin, *Das Museum für spätantike und byzantinische Kunst*, Mayence, 1992.

M. Egloff, *Kellia, la poterie copte. Quatre siècles d'artisanat et d'échanges en Basse-Égypte*, Recherche suisse
d'archéologie copte, t. II, vol. III, Genève, 1977.

R. Eichmann, *Koptische Lauten*, Mayence, 1994.

S. Emmel, *Shenoute's literary Corpus*, Ph. D. Yale University, 1993.

G. Endress, *The Works of Yahya ibn Adi : an Analytical Inventory*, Wiesbaden, 1977.

G

G. Gabra, *Le Caire. Le Musée copte et les Anciennes Églises*, Le Caire, 1993 (en anglais), 2e éd. 1996 (en français).

J. Gascou, « Les codices documentaires égyptiens », *Les Débuts du codex*, *Bibliologia 9*, Turnhout, 1989.

A. Gayet, *Catalogue des objets recueillis à Antinoé pendant les fouilles de 1898 et exposés au musée Guimet du 22 mai au 30 juin 1898*, Paris, 1898.

A. Gayet, *Notice relative aux objets recueillis à Antinoë pendant les fouilles exécutées en 1899-1900 et exposés au musée Guimet du 12 décembre au 12 janvier 1901*, Paris, 1900.

A. Gayet, *Notice relative aux objets recueillis à Antinoé pendant les fouilles exécutées en 1900-1901 et exposés au musée Guimet du 15 juin au 31 juillet 1901*, Paris, 1901.

A. Gayet, *Notices des objets recueillis à Antinoé. Fouilles 1906-1907*, Paris, 1907.

M. Gervers, R. J. Bikhazi, *Conversion and Continuity : Indigenous Christian Communities in Islamic Lands, Eighth to Eighteenth Centuries*, Papers in Mediaeval Studies 9, Toronto, 1990 (articles de G. C. Anawati, L. S. Northrup, D. P. Little).

C. Giroire, « Présentation de la collection de tissus coptes du musée de la Mode et du Textile de Paris », Actes de la neuvième journée d'études coptes, Montpellier, *Études coptes*, VII (à paraître).

F. Gnecchi, *Medaglioni romani*, I *Oro et Argento*, II *Bronzo*, III *Bronzo gran modulo*, Milan, 1912.

W. Godlewski, *Deir el-Bahari : le monastère de Saint-Phoïbammon*, Varsovie, 1986.

W. Godlewski, « Deir *apa* Phoibammon », *The Coptic Encyclopedia*, t. III, sous la dir. de A. S. Atiya, New York et Toronto, 1991.

C. Graf, *Geschichte der christlichen arabischen Literatur*, 5 vol., Cité du Vatican, 1944-1953.

Granger, *Relation du voyage fait en Égypte par le sieur Granger en l'année 1730 où l'on voit ce qu'il y a de plus remarquable, particulièrement sur l'histoire naturelle*, Paris, 1745.

J.-C. Grenier, *Anubis alexandrin et romain*, Leyde, 1977.W. de Grüneisen, *Le Portrait*, Rome, 1911.

W. de Grüneisen, *Les Caractéristiques de l'art copte*, Florence, 1922.

É. Guimet, *Les Portraits d'Antinoé au musée Guimet*, Annales du musée Guimet, bibl. art. n° 5, Paris, 1912.

H

R. Habib, *The Coptic Museum. A General Guide*, Le Caire, 1967.

P. O. Harper, P. Mayers, *Silver Vessels of the sasanian Period*, vol. I, New York, 1981.

N. H. Henein, *Mari Girgis. Village de Haute-Égypte*, Le Caire, 1989.

H. Henne, « Rapports sur les fouilles de Tell Edfou, 1921-1922 », *FIFAO*, t. I, Le Caire, 1924.

H. Henne, « Rapports sur les fouilles de Tell Edfou, 1923-1924 », *FIFAO*, t. II, 3e partie, Le Caire, 1925.

Ch. Heurtel, « Reçus coptes d'Edfou (musée du Louvre et IFAO) », *Études coptes*, V, *Cahiers de la bibliothèque copte*, 10, Paris-Louvain, 1998, p. 137-151.

Ch. Heurtel, article publié dans les Actes de la neuvième journée d'études coptes, Montpellier, *Études coptes*, VII (à paraître).

L. A. Hunt, « The al-Mu'allaqa Doors reconstructed : an early fourteenth Century Sanctuary Screen from Old Cairo », *Gesta*, 28/1, 1989, p. 61-77.

G. Husson, « L'habitat monastique en Égypte à la lumière des papyrus grecs, des textes chrétiens et de l'archéologie », *Hommages à Serge Sauneron*, II, Le Caire, 1979, p. 191-207.

H. Hyvernat, *Album du paléographe copte*, 1888.

I

A. Y. Jakoubovski, *La Culture et l'Art de l'Orient dans les œuvres de l'Ermitage*, Leningrad, 1937.

J

H. Jacquet-Gordon, « Les ermitages chrétiens du désert d'Esna, III. Céramique et objets », *FIFAO*, t. XXIX/3, Le Caire, 1972.

D. James, *Qur'ans of the Mamluks*, Londres, 1988.

N. S. H. Jansma, *Ornements des manuscrits coptes du monastère Blanc*, Groningue, 1973.

K

A. Y. Kakovkine, *Les Portraits du Fayoum à l'Ermitage*, Leningrad, 1979.

A. Y. Kakovkine, « Sur deux tissus coptes représentant les douze travaux d'Hercule », *Byzance et le Proche Orient*, Saint-Pétersbourg, 1994, p. 1-94 (en russe).

A. Y. Kakovkine, « Bronzene Weihrauchgefässe und Lampen aus Ägypten aus den Sammlungen der Eremitage (St. Petersburg) », *Göttinger Miszellen*, n° 159, 1997, p. 65-73.

A. Y. Kakovkine, « Ein einzigartiges Beispiel der koptischen Toreutik aus den Sammlungen der Eremitage », *Göttinger Miszellen*, n° 160, 1997, p. 43-48.

I. Kamel, G. D. Girgis, *Coptic funerary Stelae*, Catalogue général des antiquités du Musée copte, Le Caire, 1987.

N. P. Kondakov, *L'Ermitage impérial : guide du département du Moyen Âge et de la Renaissance*, Saint-Pétersbourg, 1891.

M. Krause, P. Labib, *Die drei Versionen des Apokryphon des Johannes*, Wiesbaden, 1962.

N. A. Krjanovskaïa, *Les Candélabres coptes de l'Ermitage*, Musée de l'Ermitage, Leningrad, 1926.

N. A. Krjanovskaïa, *Les Chrétiens en Orient*, Saint Pétersbourg, 1998, p. 169.

L. Kybalova, *Les Tissus coptes*, Paris, 1967.

L

P. Lacau, « Textes de l'Ancien Testament en copte sahidique », *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptienne et assyrienne*, n° 23, 1901.

P. Lacau, « Textes coptes en dialecte akhmîmique et sahidique », *Bulletin de l'IFAO*, VIII, 1911, p. 43-109.

L. Langen, *The Icons*, CGC, Musée copte, Le Caire, 1994.

A. Lazaridis, « Quelques compléments sur l'interprétation des travaux d'Hercule sur deux tissus », *Bulletin archéologique*, t. XXXVI (1981), Athènes, 1989,.

F. Legge, *Pistis Sophia*, trad. du copte par G. Horner, Londres, 1924.

J. Leibovitch, « Un fronton de niche copte à scène biblique », *Bulletin de la Société d'archéologie copte*, t. VI, 1940, p. 169-175.

J. Leroy, *Les Manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris, 1974.

K. S. Liapounova, *Le Tissu copte et le Mythe d'Héraclès*, TOVGE, 1939.

K. S. Liapounova, M. E. Matié, *Histoire de la technique de l'Égypte hellénistique, romaine et copte. Essais sur l'histoire de la technique de l'Orient antique*, Moscou, Leningrad, 1940.

K. S. Liapounova, M. E. Matié, *Les Tissus artistiques de l'Égypte copte*, Moscou-Leningrad, 1951.

N. P. Likhatchev, Catalogue, Saint-Pétersbourg, 1993, p. 41.

N. P. Likhatchev, *Great Art Treasures*, n° 345, 1994.

A. Lorquin, *Les Tissus coptes au musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny*, Paris, 1992.

M

H. Maguire, « Garments Pleasing to God : the Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period », *Dumbarton Oaks Papers*, n° 44, 1990, p. 215-224.

H. Maguire, « Christians, Pagans, and the Representation of Nature », *Riggisberger Berichte*, I, 1993, p. 131-160.

F. Mahmoud, « La section de céramique du musée copte », *Acts of the fifth international Congress of Coptic Studies*, vol. II, Rome, 1993, p. 285-297.

M. Malinine, « Fragments d'une version achmimique des Petits Prophètes », *Coptic Studies in Honor of W. E. Crum*, Boston, 1950, p. 365-415.

A. Mallon, *Catalogue des scalae coptes de la Bibliothèque nationale*, Beyrouth, 1910.
« Les Manuscrits de Nag hammadi », *Dossiers d'archéologie*, n° 236, Dijon, sept. 1998.

M. Martiniani Reber, *Lyon, musée historique des Tissus. Soieries sassanides, coptes et byzantines. Ve-Xe siècle*, Paris, 1986.

M. Martiniani-Reber, *Textiles et mode sassanides*, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes, Paris, 1997.

G. Maspero, « Un encensoir copte », *ASAE*, IX, 1908, p. 148-149.

J. Maspero, *Histoire des Patriarches d'Alexandrie (518-616)*, Paris, 1923.

J. Maspero, *Fouilles exécutées à Baouit*, Notes mises en ordre et éditées par E. Drioton, Mémoires de l'IFAO, t. LIX, Le Caire, 1, 1931 et 2, 1943.

A. L. Matsoulévitch, *Byzance et l'Époque du grand déplacement des peuples*, Guide, Leningrad, 1929.

G. R. S. Mead, *Pistis Sophia. A Gnostic Miscellany, being for the most Part Extracts from the Books of the Saviour, to which are added Excerpts from a cognate Literature*, nouv. éd. révisée, Londres, 1921 (en anglais).

O. Meinardus, *Christian Egypt. Ancient and Modern*, nouv. éd., Le Caire, 1977.

H. Messiha, « A Bronze Censor in the Coptic Museum, n° 5144 », *Annales du Service des antiquités de l'Égypte*, n° 56, 1959, p. 31-33.

H. Messiha, « Gospel Caskets », *Bulletin de la Société d'archéologie copte*, n° 32, 1993, p. 119-128.

C. Metzger, *Les Ampoules à eulogie du musée du Louvre*, Paris, 1981.

M. Meyer, *The Magical Book of Mary and the Angels (P. Heid. inv. Kopt. 685) : text, translation and commentary*, Veroeffentlichungen aus der Heidelberger Papyrus Sammlung, Neue Folge, n° 9, Heidelberg, 1996.

M. Meyer, R. Smith (éd.), *Ancient Christian Magic. Coptic Texts of ritual Power*, Harper, San Francisco, 1994.

M. Meyer, R. Smith (éd.), *Ancient Christian Magic. Coptic Texts of ritual Power*, Harper, San Francisco, 1994.

G. MIGEON, M. VAN BERCHEM, *Exposition des arts musulmans*, Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris, avril 1903.
G. MINK, F.-J. SCHMITZ, *Liste der koptischen Handschriften des Neuen Testaments. Die sahidischen Handschriften der Evangelien*, vol. II, 2e partie, Münster, 1991.

P. MIQUEL, A. GUILLAUMONT, M. RASSART-DEBERGH, P. BRIDEL, A. DE VOGUË, *Déserts chrétiens d'Égypte*, Nice, 1993.

G. MÖLLER, dans K. PREISENDANZ, *Papyri graecae magicae. Die griechischen Zauberpapyri*, éd. revue par A. Henrichs, Stuttgart, 1973.

Le Monachisme égyptien, numéro spécial du *Monde Copte*, n° 21-22, avril 1993.

U. MONNERET DE VILLARD, *La scultura ad Ahnâs*, Milan, 1923.

V. MONTEMBAULT, *Catalogue des chaussures de l'Antiquité égyptienne*, musée du Louvre, Paris, 2000.

I. A.-F. MOUFAZZAL, « Histoire des sultans mamelouks », *Patrologia Orientalis*, éd. et trad. partielle par E. Blochet, XII, 3 ; XIV, 3 ; XX, 1.

P. VAN MOORSEL, M. HUIJBERS, « Repertory of the Preserved Wallpaintings from the Monastery of *apa* Jeremiah at Saqqara », *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, Institutum Romanum Norvegiae, Rome, 1981, p. 125-186.

H. MUNIER, *La Scala Copte 44 de la Bibliothèque nationale de Paris*, Le Caire, 1930.

Musée des Tissus de Lyon, guide des collections (collaboration de huit auteurs, dont M.-H. Rutschowscaya, M. Bernus-Taylor, G. Blazy), Lyon, 1998.

N

G. NACHTERGAEL, « Des quenouilles pour les dames », *Chronique d'Égypte*, t. LXXII, Fondation égyptologique Reine Élisabeth, Bruxelles, 1997, p. 383-389.

C. NAKANO, « Le manuscrit des épîtres catholiques BNF Copte 129 (11), f° 112-127 », *Études coptes*, VI, *Cahiers de la bibliothèque copte*, 11, Louvain-Paris, 2000, p. 147-155.

C. NAUERTH, *Karara und El-Hibe*, Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens, 15, Heidelberg, 1996.

C. NAUERTH, R. WARNS, *Thekla. Irher Bilder inder Frühchristlichen Kunst*, Wiesbaden, 1981.

C. NEYRET-SERRES, *Les Céramiques coptes du musée du Louvre*, thèse non publiée, présentée à l'École du Louvre le 26 mars 1966.

O

H. OMONT, *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1902.

I. A. ORÉLI, K. V. TREVER, *Le Métal sassanide*, Leningrad, 1935.

G. DE OSMA, *Mariano Fortuny : his Life and Work*, Aurum, Londres, 1980.

P

R. B. PARKINSON, *Cracking Codes : The Rosetta Stone and Decipherment*, Londres, 1999.
K. PARLASCA, *Ritratti di mummie. Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, série B, vol. 2, Palerme, 1977.

B. A. PEARSON, J. E. GOEHRING (éd.), *The Roots of egyptian Christianity*, Philadelphie, 1986.

R. PFISTER, *Tissus coptes du musée du Louvre*, Paris, 1932.

E. PLATTI, *Yahya ibn Adi, théologien chrétien et philosophe arabe : sa théologie de l'Incarnation*, Orientalia Lovaniensa Analecta, 14, Louvain, 1983.

R. POCOCKE, *A Description of the East, and some other Countries. Volume the First. Observations on Egypt*, Londres, 1743.

H.-C. PUECH, *En quête de la gnose*, 2 vol., Paris, 1978.

Q

H. QUECKE, *Untersuchungen zum koptischen Stundengebet*, Louvain, 1970.

J. E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara (1906-1907)*, IFAO, Le Caire, 1908.

J. E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara (1907-1908)*, IFAO, Le Caire, 1909.

J. E. QUIBELL, *Excavation at Saqqara (1908-1910). Monastery of* apa *Jérémia*, IFAO, t. IV, Le Caire, 1912.

R

M. RASSART-DEBERGH, « Les trois Hébreux dans la fournaise en Égypte et en Nubie chrétiennes », *Rivista degli Studi orientali*, t. LVIII, fasc. I-IV (1984), Roma, 1987, p. 141-151.

B. VAN REGEMORTER, « La reliure des manuscrits gnostiques découverts à Nag Hammadi », *Scriptorium*, 14, 1960, p. 225-234.

B. VAN REGEMORTER, dans M. KRAUSE, P. LABIB, *Die drei Versionen des Apokryphon des Johannes*, Wiesbaden, 1962, p. 32-33.

R. RÉMONDON, « L'Église dans la société égyptienne à l'époque byzantine », *Chronique d'Égypte*, n° 47, 1972, p. 254-277.
E. RÉVILLOUT, « Actes et contrats », *Études égyptologiques*, n° 5, 1876, (fac-similé partiel).

E. RÉVILLOUT, « Textes coptes extraits de la correspondance de saint Pésunthius, évêque de Coptos, et de plusieurs documents analogues », *Revue égyptologique*, n° 14, 1912, p. 22-32, n° 76 bis.

C. RIEU, *Supplement to the Catalogue of the arabic Manuscripts in the British Museum*, 1894.

J. M. ROBINSON, « Préface », *The facsimile Edition of the Nag Hammadi Codices, Codex II*, Leiden, 1974.

J. M. ROBINSON, « The Future of Papyrus Codicology », *The Future of coptic Studies*, Leyde, 1978, p. 23-70.

J. M. ROBINSON, « The Covers », *The facsimile Edition of the Nag Hammadi Codices, Introduction*, Leyde, 1984.

J. M. ROBINSON, « The Discovering and Marketing of Coptic Manuscripts : the Nag Hammadi Codices and the Bodmer Papyri », *The Roots of Egyptian Christianity*, Studies in Antiquity and Christianity, Philadelphie, 1986.

G. ROQUET, « L'Ange des eaux et le dieu de la crue selon Chenouté », *Apocrypha*, 4, 1994.

M.-H. RUTSCHOWSCAYA, *Les Bois de l'Égypte copte*, *musée du Louvre*, Paris, 1986.

M.-H. RUTSCHOWSCAYA, « Exemples de céramiques peintes d'époque copte retrouvées à Tôd (Haute Égypte) », *Akten des vierten internationalen ägyptologen Kongresses, München, 1985*, Munich, 1988, p. 231-236.

M.-H. RUTSCHOWSCAYA, « Fouilles du musée du Louvre à Tôd, structures et matériel », *Coptic Studies, Acts of the Third International Congress of Coptic Studies, Warsaw, August 1984*, Varsovie, 1990, p. 383-391.

M.-H. RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, Paris, 1990.

M.-H. RUTSCHOWSCAYA, *La peinture copte*, *musée du Louvre*, Paris, 1992.

M.-H. RUTSCHOWSCAYA, « Les arts de la couleur », *Dossiers d'archéologie*, n° 226, sept. 1997, p. 32-41.

M.-H. RUTSCHOWSCAYA, *Le Christ et l'abbé Ména*, Paris, 1998.

M.-H. RUTSCHOWSCAYA, *Conques et Tympans du musée du Louvre*, Hommages Peter Grossmann, SKCO, 3, Wiesbaden, 1998, p. 289-303.

S

J. J. F. SANGRADOR, *Los orígenes de la Comunidad cristiana de Alejandría*, Salamanque, 1994.

S. SAUNERON, R.-G. COQUIN, « Catalogue provisoire des stèles funéraires coptes d'Esna », *Livre du centenaire de l'Institut français d'archéologie orientale*, Mémoires de l'IFAO, CIV, Le Caire, 1980, p. 239-277, pl. XXXIX-XLIV.

G. Scalon, « Fustat Expedition, Preliminary Report : back to Fustat A, 1973 », *Annales islamologiques*, t. XVII, 1981.

S. Schrenk, *Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil*, Catalogue d'exposition, Wiesbaden, 1996.

R. Shurinova, *Coptic Textiles. Collection of coptic Textiles State Pushkin Museum of fine Arts*, Moscou, 1967.
P. Cl. Sicard, *Œuvres I. Lettres et relations inédites*, présentation et notes de M. Martin, Bibliothèque d'étude, t. LXXXIII, IFAO, Le Caire, 1982, p. 16 47.

M. H. Simaika, *Guide sommaire du Musée copte et des principales églises du Caire*, Le Caire, 1930 (en arabe), 1937 (en français).

A. P. Smirnov, *Les Vestiges de la peinture byzantine*, Guide, Leningrad, 1928, p. 5.

A. Stauffer, *Spätantike und koptische Wirkereien*, Berne, 1992.

A. Steinwenter, *Studien zu den koptischen Rechtur kunden aus Oberagypten*, 1920, rééd. Amsterdam, 1967.

H. Stern, « Quelques œuvres sculptées en bois, os et ivoire de style omeyyade », *Ars orientalis*, I, 1954, p. 119-131.
J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, Catalogue général du musée du Caire, Vienne, 1904.

J. A. Szirmai, *The Archeology of medieval Bookbinding*, Aldershot, 1999.

T

M. Tardieu, *Le Manichéisme*, Paris, 1981.

M. Tardieu, J.-D. Dubois, *Introduction à la littérature gnostique*, t. I, Paris, 1986.

G. Tibiletti, « Tra paganesimo e cristianesimo, l'Egitto nel III secolo », *Egitto e Societa antica : Atti del Convegno torino 8/9 VI-23/24 XI 1984*, Milan, 1985, p. 247-269.

W. Till, *Erbrechtliche Untersuchungen auf Grund der koptischen Urkunden*, Wien, 1954.

Tissus d'Égypte, musée des Tissus de Lyon, Guide des collections, Lyon, 1998.

J. Timbie, « A liturgical Procession in the Desert of *apa* Shenoute », *Pilgrimage and the Holy Space in late antique Egypt*, Leyde, 1998, p. 415 441.

K. V. Trever, B. G. Loukopine, *L'Argenterie sassanide*, Moscou, 1987.

G. Troupeau, *Catalogue des manuscrits arabes, I. Manuscrits chrétiens*, Paris, Bibliothèque nationale, 1972-1974.

V

A. Verse, *Manuel de magie égyptienne. Le Papyrus magique de Paris*, Paris, 1995.

G. Vial, J.-P. Jospin, « La tapisserie aux poissons d'Antinoé », *Archéologia*, nº 182, septembre 1983, p. 19-31.

G. Vikan, « Joseph Iconography on Coptic Textiles », *Gesta*, nº XVIII, 1, 1979, p. 99-108.

G. Vikan, « Art, Medecine and Magic in Early Byzantium », *Dumbarton Oaks Papers*, nº 38, 1984, p. 65-86.

A. de Vogüé, *De saint Pacôme à Jean Cassien. Études littéraires et doctrinales sur le monachisme égyptien à ses débuts*, Studia Anselmiana, 120, Rome, 1996.

W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1976.

W

E. Wipszycka, *Études sur le christianisme dans l'Égypte de l'Antiquité tardive*, Studia ephemeridis augustinianum, 52, Rome, 1996.

C. Wissa Wassef, *Pratiques rituelles et alimentaires des Coptes*, Le Caire, 1971.

Z

C. Ziegler, *Catalogue des instruments de musique égyptiens*, musée du Louvre, Paris, 1979.

قائمة بالمعارض

Angers, 1977 : *Tissus coptes*, Angers, musée d'Angers, 1977.

Baltimore, 1947 : *Early christian and byzantine Art*, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1947.

Bayonne, 1982 : *Les Rites de l'éternité dans l'Égypte ancienne*, Bayonne, musée Bonnat, 1982.

Cassel, 1993 : *Vom Totenbaum zum Designersarg. Zur Kulturgeschichte des Sarges von der Antike bis zur Gegenwart. Eine Ausstellung des Museums für Sepulkralkultur in Kassel 1.10 – 5.12 1993*, Cassel, 1993.

Essen, 1963 : *Koptische Kunst. Christentum am Nil*, Essen, Villa Hügel, exposition itinérante en Allemagne, Autriche, France, 1963-1964.

Florence, 1998 : *Antinoe, Cent'anni dopo*, Florence, Palazzo Medici Riccardi, 10 juillet – 1er novembre 1998.

Fortuny, 1980 : *Mariano Fortuny*, Venise, Lyon, musée des Tissus de Lyon, 19 avril – 13 juillet 1980.

Fortuny, 1982 : *Mariano Fortuny*, New York, The Galeries at the Fashion Institute of Technology, 14 avril – 11 juillet 1982.

Fortuny, 1985 : *Mariano Fortuny 1871 – 1949*, Tokyo, Kyoto Costume Institute, 9 novembre – 1er décembre 1985.

Grasse, 1980 : *3000 ans de parfumerie*, Grasse, musée d'Art et d'Histoire, 1980.

Hamm, 1996 : *Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand*, exposition itinérante à Hamm, Mayence, Munich, Schallaburg, Wiesbaden, 1996 – 1998.

Heidelberg, 1986 : *Vom Nil zum Neckar*, Heidelberg, 1986.

Lattes, 1999 : *Égyptes... l'Égyptien et le Copte*, Lattes, musée archéologique Henri Prades, 29 juin – 30 octobre 1999.

Londres, 1994 : *Byzantium : Treasures of Byzantine Art and Culture from british Collections*, British Museum, Londres, 1994.

Londres, 1997 : *Ancient Faces*, Londres, British Museum, 1997.

Londres, 1999 : *Cracking Codes : The Rosetta Stone and Decipherment*, Londres, 1999.

Lyon, 2000 : *Coptos. L'Égypte antique aux portes du désert*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 3 février – 7 mai 2000.

Marseille, 1982 : *L'Égypte copte*, Marseille, musée Borely, février – avril 1982.

Marseille, 1992 : *Jouer dans l'Antiquité*, Marseille, musée d'Archéologie méditerranéenne-Centre de la Vieille Charité, Paris, 1992.

Moscou, 1977 : *L'art de Byzance dans les collections soviétiques*, Moscou, Musée national des Beaux-Arts A.S. Pouchkine, 1977.

New York, 1977 : *Age of Spirituality*, New York, The Metropolitan Museum of Art, novembre 1977 – février 1978, New York, 1979. New York, 1995 : *Orientalism. Visions of the East in Western Dress*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 8 décembre 1994 – 19 mars 1995.

Paris, 1903 : *Exposition des arts musulmans*, Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris, avril 1903.

Paris, 1934 : *Exposition des tapis et tapisseries d'Orient de Haute Époque (du IIIe au XIIe siècle)*, Paris, musée des Gobelins, février – avril 1934.

Paris, 1964 : *L'art copte*, Paris, musée du Petit-Palais, 1964.

Paris, 1981 : *Un siècle de fouilles françaises en Égypte, 1880 – 1980*, Paris, Palais de Tokyo, 1981.

Paris, 1990 : *Égypte. Égypte. Chefs-d'œuvre de tous les temps*, Paris, Institut du monde arabe, 1990.

Paris, 1991 : *Mémoires d'Égypte. Hommage de l'Europe à Champollion*, exposition itinérante à Strasbourg, Paris, Berlin, 1990 - 1991.

Paris, 1992 : *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris, Louvre, novembre 1992 – février 1993.

Paris, 1995 : *Visages de l'icône*, Paris, Pavillon des arts, 1995 – 1996.

Paris, 1998 : *Trésors des Fatimides du Caire*, Paris, Institut du monde arabe, 28 avril – 30 août 1998.

Périgueux, 1991 : *Dans les pas de Jean Clédat. L'Égypte en Périgord*, Périgueux, musée du Périgord, Paris-Louvain, 1991.

Rhode Island, 1989 : *Beyond the Pharaohs. Egypt and the Copts in the 2nd to 7th centuries A.D.*, Rhode Island, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1989.

Rome, 1994 : *La seta e la sua via*, Rome, Palazzo delle esposizioni, 23 janvier – 10 avril 1994.

Séville, 1992 : *Egipto creador de la civilizacion*, Séville, 1992.

Saint-Pétersbourg, 1998 : *Christians in the Holy Land*, Saint-Pétersbourg, 1998.

الصور الفوتوغرافية واللوحات

Photos illustrant les essais:
Nabil Boutros: p. 28
Jean-Luc Bovot: p. 95, 147/gauche, 150
Jean Doresse: p. 34
Andréa Jemolo: p. 23, 27, 31, 96, 98, 99, 147/droite, 149
Philippe Maillard: p. 22, 103, 107, 148, 151, 234/droite, 235
Georges Poncet: p. 20
Marie-Hélène Rutchowscaya: p. 101
D. R.: p. 234/gauche, 240

Bibliothèque nationale de France: p. 18, 52, 53, 55, 57
Institut catholique, Paris: p. 146
Musée de la Mode et du Textile, UCAD, Paris: p. 5/droite
Musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes – Jean Clédat: p. 105
© RMN – Hervé Lewandowski: p. 21

Photos illustrant les notices:
Toutes les photos des pièces du Musée copte et du musée d'Art islamique du Caire, ainsi que celles du musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes, ont été réalisées par Philippe Maillard, à l'exception de:
Christian Larrieu: 25b et 220.
Georges Poncet: 126

Ägyptologisches Institut, Ruprecht-Karls Universität, Heidelberg: 100, 245, 279, 282, 284
Ägyptisches Museum und papyrussamlung, Berlin – Reinhard Saczewski: 211
Bibliothèque nationale de France: 4a et b, 9, 12, 26, 32a et b, 33, 34, 42,43, 47, 53 à 56, 58, 59, 62 à 71, 143, 191, 197, 200
The British Library, Londres: 17, 60
British Museum, Londres: 5, 11, 13, 14, 15, 16, 184
© Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg: 2, 24, 140,149, 169, 194, 251, 263
© Musée d'État des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou: 1, 10, 102, 109, 110, 116, 118, 119, 162a et b, 172, 176, 179a, 180, 187, 188a et b, 278
IFAO – Mohammed Ibrahim: 48, 49
© 2000, The Pierpont Morgan Library, New-York: 41, 50, 51, 52, 199
Musée d'Auch: 73, 74
Musée Bénaki, Athènes: 267, 268, 269
Musée de l'Homme – D. Destable: 152
Musée de la Mode et du Textile, UCAD, Paris: 175, 217
Musée des Tissus de Lyon – Pierre Verrier: 25a, 122, 125, 131, 167, 212, 213, 214
Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles: 142
Museum für Späntantike und Byzantinische Kunst, Berlin – J. Liepe: 83, 105, 144 à 147, 156, 276
© RMN – Hervé Lewandowski: 7
© RMN – Arnaudet: 123
Studio Basset: 169
Studio Janjac: 57

